Rocco Pedrini

Rome 23/3/45

(12313)

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/lasculturaromana01stro

EUGENIA STRONG

LA SCULTURA ROMANA

DA AUGUSTO A COSTANTINO

Traduzione italiana
di
GIULIO GIANNELLI
dall'opera intieramente rifatta dall' Autrice

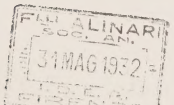
VOLUME I.

DA AUGUSTO A TRAIANO

con 96 figure e 33 tavole fuori testo

FIRENZE
Istituto Di Edizioni Artistiche
FRATELLI ALINARI

1923



PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

(2126) Firenze, 1923 — Tip. Carpigiani & Zipoli, Via Ricasoli 63.

NOTA DEL TRADUTTORE

Nella letteratura archeologica italiana manca per ora un'opera di sintesi che offra agli studiosi una trattazione vasta e compiuta della scultura romana.

Dobbiamo pertanto essere riconoscenti ad Eugénie Strong, non solo perchè ella acconsentì a che il suo magistrale « Roman Sculpture » fosse tradotto in italiano, ma soprattutto perchè ella volle che la seconda edizione del suo libro fosse senz'altro un'edizione italiana. Ed è per il pubblico nostro, questa che oggi ho la fortuna di presentargli, un' opera nuova: nuova, perchè il materiale trattato nella prima edizione è qui tutto rielaborato e di molto accresciuto; nuova, perchè questa seconda edizione del libro non è stata finora pubblicata in inglese.

Esprimo qui la mia particolare gratitudine alla chiara Autrice, la quale non solo mi lasciò il raro privilegio di tradurre direttamente dal manoscritto ch'ella andava di mano in mano apprestando, ma mi assistè, nel modo più disinteressato e cortese, in tutte le fasi del non facile lavoro.

E grati dobbiamo essere alla Casa Alinari che spontaneamente volle assumersi il grave compito di pubblicare, in veste ricca ed elegante, l'edizione di quest'opera.

Firenze, Marzo del 1923.

GIULIO GIANNELLI

PREFAZIONE DELL'AUTRICE

La ristampa inglese del «Roman Sculpture», apparsa nel 1911, è ormai da tempo esaurita. Questa edizione italiana è, come anche nel titolo si avverte, non solo di molto accresciuta ma quasi del tutto rifatta; al tempo stesso però, non ostante i cambiamenti e le aggiunte introdotte in seguito ai nuovi lavori pubblicati e ai nuovi punti di vista adottati in questi ultimi anni, il libro conserva, nella massima parte, la sua struttura originale e, del pari che nelle precedenti edizioni inglesi, parecchi capitoli si presentano come un «commentario» alle idee espresse dal Wickhoff[1] *e dal Riegl*[2]*, nelle loro monografie sull'arte romana: due lavori che, alla distanza di diciassette anni l'uno dall'altro, hanno segnato un momento importante nei procedimenti della critica dell'arte antica. Dopo la loro pubblicazione, non è più possibile, sulle orme degli archeologi di vecchia scuola, negare l'importanza dell'«Episodio romano» nella storia dell'arte o saltarlo a piè pari, come un riflesso trascurabile dell'arte ellenistica*[3]*. Il persistere degli attacchi contro le teorie del Wickhoff e del Riegl da parte di coloro che vogliono assegnare origine orientale all'arte romana, non è che una prova della vitalità sempre nuova di quelle teorie*[4]*.*

Al Wickhoff dobbiamo quell'indagine penetrante che per la prima volta fece capire quale fosse il significato delle differenti fasi dell'arte, sotto Augusto, sotto Domiziano e sotto Traiano. La definizione e l'analisi, da lui date, dell'arte narrativa dei Romani furono rivelazioni di novità ed importanza tali da non poter essere sminuite da alcuna teoria sulle origini di quello stile o sulle sue vicende nel medio evo.

Con Traiano e con l'introduzione e il trionfo dello «stile continuo» possono però considerarsi chiuse le indagini del Wickhoff. Egli infatti si preoccupò soprattutto di far vedere il nascere di un metodo che fu poi il principal veicolo di diffusione della dottrina e della leggenda cristiana; ma non seguì le fasi attraverso le quali quel metodo dovè passare prima di adattarsi al nuovo contenuto spirituale: non ci disse che poco del periodo degli Antonini e di Marco Aurelio e del secolo che corse da Settimio Severo a Diocleziano e a Costantino. A questo punto lo studioso in cerca di luce, si

volge alla grande opera del Riegl. Poichè il Riegl, occupato a cercare e a determinare il posto della tarda arte romana nella storia del progresso artistico, riprende il soggetto a questo periodo, riguardato fino allora come spoglio di ogni attrattiva e quasi repugnante. Coloro che avevano familiari le sue «Stilfragen»[5] — un'opera a cui anche il Wickhoff si era frequentemente richiamato — non potevano meravigliarsi di trovare il Riegl fra i difensori dell'arte di un'epoca della quale si era già affermata la grande importanza nel campo dell'architettura, essendosi riconosciuto che la tarda architettura romana, non meno dell'arte decorativa, non rivela soltanto decadenza, ma, in una certa misura, un progresso innegabile verso ideali nuovi.

Tuttavia, si era ancora impreparati a riconoscere che l'arte decadente del terzo e del quarto secolo aveva sviluppato nuove tendenze estetiche, che le conferirono, indipendentemente dalle sue origini, un'indiscutibile importanza. All'«illusionismo» del periodo augusteo e all'«impressionismo» di quello flavio, il Riegl aggiunse ora i trionfi ottenuti nel terzo e nel quarto secolo dai nuovi effetti coloristici delle forti luci e fitte ombre, che scalzarono il «chiaroscuro» dell'arte più antica. Vero è che, in questo processo, la figura — sempre più isolata nella sua buia nicchia — finì per cristallizzarsi (come si esprime il Riegl) e ritornò una volta ancora a quella fase «frontale», dalla quale le precedenti generazioni avevano tentato di liberarla, senza mai riuscirvi intieramente.

Inspirandosi ai nuovi soggetti imposti dal Cristianesimo, l'arte di Costantino — riguardata fino a poco fa come arte di pura decadenza — era destinata a crescere e a svilupparsi, come già l'arte di Augusto fuori dai magri avanzi del tardo ellenismo, come, secoli innanzi, l'arte greca stessa era balzata su dalle rigide immagini frontali imitate dai modelli egiziani ed orientali.

Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza che l'arte della figura nel quarto secolo, fino allora disprezzata, acquistò dopo gli studi del Riegl. Io stessa, in un libro di studi sulla religione romana, pubblicato nel 1915[6], cercai di dimostrare, prendendo come punto di partenza le indagini del Riegl, che il processo di accentramento di cui fu fatto oggetto, nel rilievo di epoca più tarda, la figura imperiale, preparò la formula generale per le grandi composizioni dell'arte cristiana. Così nella sua antica fase pagana come in quella posteriore cristiana, l'arte che emana da Roma, afferma ognora la sua immutabile fedeltà alla figura umana, la quale, dopo aver rivestito di sè gli dei del paganesimo, assunse un nuovo significato, come rappresentazione dell'imperatore stesso, fatto oggetto di religiosa venerazione. Assai spesso fu fatto rilevare quanta parte il culto imperiale abbia avuto nel preparare la via ad una religione monoteistica[7], ma non ancora è stato abbastanza bene capito l'influsso parallelo di esso sull'arte.

Un altro punto non dovrebbe essere dimenticato da chi cerchi di ricostruire la storia dell'arte in Roma: e cioè, che l'antica arte etrusco-indigena, sulla quale si innestò il tardo ellenismo, rimase sempre un fattore di cui va tenuto ben conto. L'arte di Roma imperiale non è una semplice continuazione

dell'arte ellenica o ellenistica. Fu probabilmente questo genuino elemento italico che, nel terzo e nel quarto secolo, salvò l'arte dalla rovina completa e l'aiutò a resistere ai minacciosi influssi orientali.

Lo Strzygowski, il duce brillante di quel partito fra gli archeologi che pare abbia fatto suo il vecchio grido di Los von Rom [8], (*e, si potrebbe aggiungere, di* Drang nach Osten), *così dipinge il declinare dell'ellenismo* (*e in questa designazione egli comprende anche Roma*): « *La figura umana, dominante in origine, abbandona da prima all'ornamento la più gran parte della superficie, e finalmente sparisce del tutto; la maniera ellenica di espressione cede all'ornamento* [9] ». *E questa tesi egli compendia in una frase pittoresca:* « *La Grecia e Roma rimasero soffocate nell'abbraccio dell'Oriente* [10] ». *Più recentemente, lo Strzygowski ha ripreso il suo punto di vista in una forma un po' modificata, esprimendosi così:* « *Nello sviluppo del mondo europeo, sorse, ad un certo momento, non meno nell'arte che negli altri campi, il pericolo di una piena dedizione all'Oriente* [11] ». *Ma anche questa affermazione può riguardarsi come esagerata; benchè vi sia stata forse un'epoca nell'arte romana — come in in tutta l'arte occidentale — in cui parve illanguidire l'interesse per la figura umana, in parte perchè gli artisti furono attirati dai nuovi problemi dell'ornamentazione e dai nuovi effetti promessi dalla loro soluzione, in parte anche per gli influssi provenienti dalle religioni cosidette aniconiche dell'Oriente. Sembra infatti che la scultura, la quale, per le sue qualità corporee, ricordava le immagini del paganesimo, non abbia avuto, da principio, il favore dei Cristiani. Ma la pittura e il mosaico erano lì, a salvare la situazione.*

Lo Strzygowski, però, nel suo odio, potrei dire, fanciullesco, di tutto quello che non procede dal settentrione teutonico o dall'Oriente, quasi sembra lamentare l'intrusione della figura umana in quella forma di paesaggio che egli riconduce ad origini orientali o mazdeistiche [12]. *Nello stupendo mosaico dei SS. Cosma e Damiano, per esempio, egli si libererebbe, pensiamo, molto volentieri dalle grandi figure di Cristo e dei Santi, per godere più liberamente il paesaggio, composto di graziosi campi stellati di fiori e attraversati dal fiume Giordano* [13]. *Nei suoi ultimi libri, lo Strzygowski lascia indovinare la sua preferenza per quelle tendenze dell'arte moderna, dalle quali la figura umana viene interamente bandita* [14]. *Non vogliamo negare la bellezza dell'arte del paesaggio nè di quella puramente decorativa, ma l'arte mediterranea e occidentale trarrà sempre la sua maggiore e più possente ispirazione dallo studio profondo e appassionato della figura umana.*

Il vero si è che le tendenze antropomorfiche tramandate dall'antichità, erano così forti, da risorgere più tardi trionfanti, dopo un periodo di difficili prove, conquistando lo stesso cristianesimo e movendo anzi, sotto lo stimolo delle nuove idee, ancora una volta a nuovi progressi. Ed è titolo massimo dell'arte romana alla gratitudine dei posteri, l'aver conservato la figura umana come idea centrale e dominante ed esser stata abbastanza potente per imporla anche ad una religione che aveva in sè elementi ostili a tale rappresentazione. Questo principio è necessario aver ben fisso nella mente in qualsiasi

studio di arte romana; ed è quello che io mi propongo di metter, più d'ogni altro, bene in vista, nei riguardi delle opere di scultura prodotte nel mondo romano, nei tre secoli e mezzo che corsero dalla fine della repubblica al regno di Costantino, dal sorgere e dallo stabilirsi dell'idea imperiale alla vittoria del Cristianesimo.

Come nella precedente edizione inglese, io mi son limitata a considerare, in generale, la scultura dell'epoca imperiale in Roma, estendendomi all'Italia e alle provincie solo in caso di esemplari di importanza straordinaria o, anzi, singolare. Senza che sia per questo necessario riguardare Roma come la sola ed unica sede della produzione artistica, o anche soltanto degli influssi artistici, durante il periodo studiato in questo libro, noi dobbiamo però sempre considerarla come il centro principale donde irraggiavano le idee che animavano ed informavano l'arte di tutto il mondo civile di allora.

Ha in sè la luce d'un astro,
Non i suoi cieli irraggia soli ma il mondo, Roma.

Mi resta soltanto da ringraziare quelli che hanno voluto interessarsi al mio libro: tra i primi, il Chiar.mo Professore Lucio Mariani, il quale mi fece l'onore di voler vedere «Roman Sculpture» tradotto in Italiano, e anzi suggerì l'idea di tradurlo al Dottor Giannelli, il quale poi intraprese il lavoro e lo condusse alla fine con infinita sollecitudine e pazienza, non rifiutandosi mai di inserire le aggiunte che gli mandai fino all'ultima ora. Il Dottor Luigi Biagi, della Casa Alinari, volle dedicarsi in modo tutto particolare alla questione delle illustrazioni che, in questa edizione, sorpassano di oltre duecento il numero di quelle dell'edizione inglese. Il Prof. E. Rizzo, il Prof. Paribeni, e il Dott. Bendinelli mi hanno aiutato, comunicandomi varie fotografie inedite.

In una semplice opera di volgarizzazione, non ho creduto opportuno di dare una bibliografia completa del vasto soggetto. Le poche note in fine di ciascun capitolo mirano solo a completare o chiarire fatti e teorie sviluppati nel testo.

La traduzione era quasi finita nel 1919, e non mancava ad essa che una revisione definitiva, che fu fatta lo scorso anno. Ma per varie difficoltà, tipografiche e di altra specie, non è stata possibile, come pare, una più sollecita pubblicazione. Ed anche ora, dopo un così notevole ritardo, non si è potuto pubblicare che la prima parte; confido però che anche la seconda e la terza potranno uscire ad intervalli non troppo lunghi.

EUGENIA STRONG

NOTE ALLA PREFAZIONE DELL'AUTRICE.

[1]) *Die Wiener Genesis,* edita da WILHELM, RITTER VON HÀRTEL e FRANZ WICKHOFF (« Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses »), Vienna, 1895. La traduzione inglese, di E. Strong, fu pubblicata nel 1900 col titolo *Roman Art.* Una nuova edizione tedesca è apparsa nel 1915, col titolo *Römische Kunst.*

[2]) ALOIS RIEGL, *Die spatrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Oesterreich - Ungarn, I, in Zusammenhange mit der Gesammtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern,* Vienna, 1901. Il libro fu vivacemente criticato da J. STRZYGOWSKI in « Byzantinische Zeitschrift » 1902, p. 263 sgg.

[3]) La bella opera del DELLA SETA (*Italia antica,* Bergamo, 1921) ed altri recenti lavori dimostrano che l'arte di Roma ha preso definitivamente il suo posto negli studi archeologici; ed anche un ellenista come il DUCATI, per quanto ancora incline ad assegnare una parte troppo grande agli influssi greci nella formazione dell'arte italica e romana, ha dato prova, negli ultimi capitoli della sua *Arte classica* (Torino, 1920), di apprezzare in modo assai più largo de'suoi predecessori, il significato dello sviluppo artistico nel mondo romano.

[4]) Vedi, per es., le più recenti pubblicazioni dello STRZYGOWSKI: *Die bildende Kunst des Ostens* (1916); *Altai-Iran und Völkerwänderung* (1917); *Ursprung der Christlichen Kirchenkunst* (1920); *Die Landschaft in der Nordischen Kunst* (1922) ecc.

[5]) ALOIS RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik,* Berlin, 1893, p. 272: vedi la citazione in *Roman Art,* p. 17. La monografia del RIEGL, *Das Holländische Gruppen-Porträt* (in « Wiens Jahrbücher des Allerhöchstens Kaiserhauses » 1902, fasc. 3 e 4) è del pari importante per le osservazioni sulle leggi estetiche dal RIEGL rilevate nella tarda arte romana del ritratto.

[6]) *Apotheosis and after-life,* London, 1915.

[7]) Vedi, per es., A. P. BALL, *Theological utility of the Caesar cult* « Classical Journal » *V* (7), maggio 1910.

[8]) I. P. RICHTER, in « Byzantinische Zeitschrift » 1902, p. 562.

[9]) *Schicksale des Hellenismus,* p. 21.

[10]) « *Hellas und Rom ersticken in des Orients Unarmung* ». Vedi « Beilage Münchener Allgemeine Zeitung » 40, 41 (18 e 19 Febbr.), 1902.

[11]) Vedi *Bildende Kunst des Ostens,* Leipzig, 1916, pag. 27.

[12]) Vedi *Ursprung der Christlichen Kirchenkunst,* 1920, p. 154 ecc.

[13]) Giudizio veramente non più eccentrico di quello contrario, espresso da uno studioso del partito opposto, il quale, scrivendo intorno allo stesso mosaico, sostiene il paesaggio col Giordano essere aggiunta superflua alla composizione.

[14]) Op. cit., p. 131, e specialmente p. 174. « *Heute fangen wir an, den urwüchsigen Geist der Bildlosigkeit zu erkennen. Es wird noch lange dauern, bis wir ihn in seiner grossen grundlegenden Bedeutung voll begreifen* ».

TAVOLA CRONOLOGICA COMPARATIVA

PRIMO SECOLO	SECONDO SECOLO	TERZO SECOLO
DINASTIA GIULIO-CLAUDIA		
28 a. C. - 14 d. C. Augusto - Livia	98-117 Traiano - Plotina	193-211 Settimio Severo - Giulia Domna
14-37 Tiberio - Vipsania	117-138 Adriano - Sabina	211-217 Caracalla - Plautilla Geta (m. 212).
		217-218 Macrino
		218 Diadumeniano
		218-222 Elagabalo (figlio di Giulia Semia) { 1. Giulia Paola; 2. Aquilia Severa; 3. Annia Faustina
		222-235 Severo Alessandro - Orbiana (figlio di Giulia Mammea)
37-41 Caio Cesare (Caligola)	138-161 Antonino Pio - Faustina seniore	235-238 Massimino il Trace - Paolina
		238 Gordiano I
		Gordiano II
		Pupieno
		Balbino
41-54 Claudio { 1. Messalina; 2. Agrippina iuniore		238-244 Gordiano III - Tranquillina
		244-249 Filippo l'Arabo - Otacilia Filippo iuniore
		249-251 Traiano Decio - Etruscilla Erennio Ostiliano
		251-253 Treboniano Gallo

54-68 Nerone { 1. Ottavia / 2. Poppea

68 Galba
69 Ottone
Vitellio

DINASTIA FLAVIA

69-79 Vespasiano (Domitilla)
79-81 Tito - (Marcia Furnilla)
Giulia
81-96 Domiziano - Domizia

96-98 Nerva

98-117 Traiano - Plotina

161-180 Marco Aurelio - Faustina iniore
161-169 Lucio Vero - Lucilla

180-192 Commodo - Crispina

193 Pertinace - Flavia Tiziana
Didio Giuliano - Manlia Scantilla
Pescennio Nigro

193-211 Settimio Severo - Giulia Domna
(193-197 Clodio Albino)

252-253 Volusiano

253 Emiliano - Cornelia Supera

253-260 Valeriano

253-268 Gallieno - Salonina
Valerio Salonino

268-270 Claudio II (Gotico)

270-275 Aureliano - Ulpia Severina

275-276 Tacito

276 Floriano

276-282 Probo

282-283 Caro

283-284 Carino e Numeriano

284-305 Diocleziano - Prisca

286-305 Massimiano

305-306 Costanzo Cloro - Elena

305-311 Galerio - Galeria Valeria

QUARTO SECOLO

306-312 Massenzio

306-337 Costantino il Grande

SOMMARIO

NOTA DEL TRADUTTORE . . . . . Pag. V
PREFAZIONE DELL'AUTRICE VII
TAVOLA CRONOLOGICA. . . . . XII-XIII

Cap. I. L'Arte in Roma prima dell'età Augustea 1
» II. L'Ara Pacis Augustae 19
» III. La decorazione Augustea 41
» IV. Da Augusto a Nerone. 67
» V. L'Età dei Flavî 103
» VI. L'Arte nell'Epoca dei Flavî 119
» VII. Il Principato di Traiano 137

INDICE DELLE TAVOLE

Una parte delle illustrazioni contenute in questo volume furono fatte sui " clichés „ cortesemente ceduti dalla Casa editrice Duckworth and Co., che pubblicò la prima edizione di quest'opera. Le altre sono da fotografie della Casa Alinari o da fotografie originali fornite dalla Signora Strong.

Tav. I — Augusto di Via Labicana - *Roma, Terme.*
» II — Apollo di Veio - *Roma, Villa Giulia.*
» III, IV — Fregio con sacrificio a Marte - *Parigi, Louvre.*
» V — Sacrificio delle Suovetaurilia (dettaglio dello stesso fregio).
» VI — Terra Mater (rilievo dell'Ara Pacis) - *Firenze, Uffizi.*
» VII, VIII — Enea (dettaglio del fregio dell'Ara Pacis).

Tav. IX — L'Imperatore Augusto e quattro littori (dall'Ara Pacis) - *Roma, Terme.*
» X — Augusto (bronzo) - *Roma, Biblioteca Vaticana.*
» XI — Altare con teste di Ammone - *Parigi, Louvre.*
» XII — Biga di marmo (dettaglio) - *Roma, Vaticano.*
» XIII — Ermafrodita e Pane (rilievo) - *Roma, Pal. Colonna.*
» XIV — Infanzia di Asclepio. Ninfa e Pane (rilievi) - *Roma, Laterano.*
» XV — Perseo e Andromeda. Endimione (rilievi) - *Roma, Capitolino.*
» XVI — Stucchi provenienti da una casa romana - *Roma, Terme.*
» XVII — Stucchi provenienti dalla Basilica di Porta Maggiore - *Roma.*
» XVIII — Base di Pozzuoli (faccia post.) - *Napoli, Museo Nazionale.*
» XIX — Testa del Sole - *Parigi, Louvre.*
» XX — Arco di Tito.
» XXI — Rilievi dell'Arco di Tito (dettaglio).
» XXII — Minerva alata - *Ostia.*
» XXIII — Pietra sepolcrale di Ulpia Epigone - *Roma, Laterano.*
» XXIV — Rilievo con scena di sacrificio - *Parigi, Louvre.*
» XXV — Rilievo con pompa trionfale - *Roma, Vaticano.*
» XXVI } Cornice del Tempio di Vespasiano e Tito - *Roma, Museo del Ta-*
» XXVII } *bulario.*
» XXVIII — Vittoria - *Brescia, Museo Patrio Comunale.*
» XXIX — Fregio del Foro di Nerva - *Roma,* " *Colonnacce* ".
» XXX — Minerva del Foro di Nerva - *Roma,* " *Colonnacce* ".
» XXXI — Sacrificio delle Suovetaurilia (rilievo) - *Foro Romano.*
» XXXII — Sacrificio d'un toro (rilievo) - *Parigi, Louvre.*
» XXXIII — Fregio con Amorini - *Roma, Laterano.*

INDICE DELLE FIGURE

Fig. 1 — Ercole e la Cerva (da Veio) - *Roma, Villa Giulia.* . . . . Pag. 3
» 2 — Lupa Capitolina - *Roma, Palazzo dei Conservatori* 5
» 3 — Adone morente - *Roma, Vaticano, Museo Gregoriano* 7
» 4 — Giovane etrusco - *Roma, Palazzo dei Conservatori* 8
» 5 — Fregio con le nozze di Posidone e Anfitrite (dettaglio) - *Gliptoteca di Monaco* 11
» 6 — Negozianti di ricami (rilievo) - *Firenze, Uffizi* 12
» 7 — Fregio con Apollo Aziaco - *Museo di Budapest.* 14
» 8 — Framm. di fregio con nave da guerra romana - *Roma, Vaticano.* 15
» 9 — Moneta di Nerone con l'Ara Pacis 20
» 10 — Augusto di Prima Porta (dettaglio) - *Roma, Vaticano.* 23
» 11 — Augusto di Cherchel (dettaglio) - *Museo di Cherchel* 24
» 12 — Testa virile (dall'Ara Pacis) - *Roma, Terme* 25
» 13 — Enea e il prodigio della scrofa (dall'Ara Pacis) - *Roma, Terme* . 26
» 14 — Scrofa con dodici porcellini - *Roma, Vaticano* 27
» 15 — Testa di Marte (dall'Ara Pacis) - *Vienna* 28
» 16 — Gruppo di Flamini (dall'Ara Pacis) - *Roma, Palazzo Fiano* . . . 29

Fig. 17 — Processione (fregio meridionale dell'Ara Pacis) - *Firenze, Uffizi* Pag. 30
» 18-21 — Processione (fregio settentrionale dell' Ara Pacis) — *Vaticano, Uffizi, Louvre* e *Palazzo Fiano* 32-33
» 22 — Frammento di fregio dell'Ara Pacis - *Roma, Terme* 42
» 23 — Frammento di fregio dell'Ara Pacis - *Roma, Terme* 43
» 24 — Altare con cigni - *Arles* 45
» 25 — Fregio interno dell'Ara Pacis - *Roma, Terme*. 47
» 26 — Fregio interno dell'Ara Pacis - *Roma, Villa Medici* 48
» 27 — Base dell'epoca augustea - *Roma, Laterano* 50
» 28 — Sarcofago con pilastrini - *Napoli, Museo Nazionale* 51
» 29 — Altare con bucranio e foglie di platano - *Roma, Terme*. . . . 51
» 30 — Sarcofago col mito di Diana e Atteone - *Parigi, Louvre* . . . 52
» 31 — Tazza con scheletri (da Bosco Reale) - *Parigi, Louvre* 53
» 32 — Base scolpita - *Roma, Terme* 54
» 33-34 — Ara col sacrificio dei Vicomagistri - *Roma, Conservatori* . . 55-56
» 35 — Altare augusteo - *Firenze, Uffizi* 57
» 36-37 — Altare di C. Manlio - *Roma, Laterano* 58-59
» 38 — Tazza di Arezzo - *Coll. Loeb*. 60
» 39 — Altare di Amemptus - *Parigi, Louvre* 61
» 40 — Fregio del Palatino - *Roma, Terme* 63
» 41-43 — Rilievi di Villa Medici - *Roma* 68-69
» 44-45 — Templi della Magna Mater e di Marte Ultore - *Roma, Villa Medici* 71
» 46 — Frammento di processione imperiale - *Roma, Terme* e *Laterano* . 72
» 47 — Lo stesso rilievo con l'architettura integrata 73
» 48 — Augurio degli uccelli (rilievo) - *Roma, Terme* 74
» 49-50 — Pecora e Leonessa (rilievi Grimani) - *Vienna, Museo Nazionale di Storia dell'Arte* 75-76
» 51 — Dettaglio del rilievo con la Leonessa 77
» 52-56 Tazze d'argento di Bosco Reale - *Parigi, Coll. Ed. de Rotschild*. 80-83
» 57 — Gemma Augustea - *Vienna, Museo Nazionale di Storia dell'Arte*. 85
» 58 — Il grande Cammeo di Francia - *Parigi, Biblioteca Nazionale* . . 86
» 59 — Augusto (Cammeo Blacas) - *Londra, Museo Britannico* 87
» 60 — Statua di Principe giulio-claudio (da Formia) 88
» 61 — Statua funeraria - *Roma, Capitolino* 90
» 62 — Statua di camillo - *Roma, Conservatori* 91
» 63 — Statuina di camillo - *New York, Metropolitan Museum* 92
» 64 — Ornato proveniente dalla Basilica Emilia - *Foro Romano* 94
» 65 — Rilievo in Ravenna 95
» 66 — Rilievi di Cervetri - *Roma, Laterano*. 96
» 67 — Protome di lupo (dal lago di Nemi) - *Roma, Terme* 97
» 68 — Colonna di Magonza 98
» 69 — Rilievo della colonna di Magonza 99
» 70 — Ritratto di Vespasiano - *Roma, Terme* 104
» 71 — Fregio dell'Arco di Tito 105
» 72 — Rilievi dell'Arco di Tito 107
» 73 — Due littori (dettaglio dei rilievi dell'Arco di Tito) 111
» 74 — Apoteosi di Tito - *Arco di Tito* 115
» 75 — Rilievo con limone e cotogno - *Roma, Laterano* 120

Fig. 76 — Pilastro delle rose - *Roma, Laterano* . . . . . Pag. 121
» 77 — Lastra con motivo ornamentale - *Foro Romano* 122
» 78 — Altare - *Vaticano, Cortile del Belvedere* 123
» 79 — Altare di Giunia Procula - *Firenze, Uffizi* 125
» 80 — Altare di epoca flavia - *Roma, Laterano* 127
» 81 — Framm. di rilievo con scena di sacrificio - *Parigi, Louvre* . . . 128
» 82 — Trofeo di Domiziano - *Roma, Campidoglio.* 129
» 83 — Rilievo dalla tomba degli Aterii - *Roma, Laterano* 130
» 84 — Fregio del Foro di Nerva 131
» 85 — Ritratto virile (rilievo dalla tomba degli Aterii) - *Roma, Laterano.* 133
» 86 — Rilievi delle balaustrate - *Foro Romano* 139
» 87 — Lastra traianea sull'Arco di Costantino (stampa di Marcantonio) . 143
» 88-91 — Fregio traianeo dell'Arco di Costantino 144-145
» 92 — Soldato romano e dacio (framm. di rilievo) - *Parigi, Louvre* . . 146
» 93 — Dacio che attraversa il Danubio (rilievo) - *Roma, Villa Medici* . 147
» 94 — Soldati romani (rilievo) - *Roma, Casino Borghese* 148
» 95-96 — Teste di littori - *Roma, Laterano* 148-149

LA SCULTURA ROMANA
DA AUGUSTO A COSTANTINO

STATUA DI AUGUSTO

Roma - Museo delle Terme

APOLLO DI VEIO

Roma - Museo di Villa Giulia.

CAPITOLO I.

L'Arte in Roma prima dell'età Augustea

§ 1. Significato dell'espressione « Arte Augustea » — § 2. I caratteri dell'arte etrusco-italica in Roma — § 3. L'arte greca in Roma prima di Augusto — § 4. L'Altare di Domizio Enobarbo — § 5. Fregio commemorativo della battaglia d'Azio.

§ 1. Significato dell'espressione « Arte Augustea ». — Le imponenti manifestazioni d'arte, che si ebbero in Roma sotto il Principato di Augusto, corrispondono a un grande risveglio della coscienza nazionale latina, al quale contribuirono allora, come sembra, gli impulsi vari e le favorevoli condizioni create dal trionfo delle armi, dalla prosperità e dalla pace. Con quest'epoca si ritiene di solito conveniente cominciare lo studio dell'arte romana; e, poichè un libro deve avere limiti definiti, a questa consuetudine ci siamo anche noi uniformati. Ciò però non toglie che sia necessario — dopo gli studi e le scoperte dell'ultimo quarto di secolo — modificare profondamente l'opinione, ancora diffusa, che l'arte augustea rappresenti un movimento direttamente ispirato dai modelli greci e disgiunto da tutte le espressioni artistiche che, in Roma, lo precedettero o lo seguirono.

In realtà, ancora in tempi vicini a noi, non pareva si dovesse separare il nome di Augusto dalla deliberata tendenza ad una specie di Rinascimento classico, e si considerava l'arte augustea come un episodio isolato, « come un frutto esotico costretto in una breve ma splendida efflorescenza dalle cure imperiose di un padrone che non gli fu avaro di mezzi nè di protezione, che ebbe acuto il senso dell'effetto degli apparati scenici e delle cerimonie pompose »[1]. Ma sarebbe arbitrario ritenerci creditori ad Augusto di tutto quel movimento, non meno che addossare su Napoleone la responsabilità dello

« Stile dell'Impero », il quale, se fiorì specialmente sotto il suo governo, fu peraltro il prodotto naturale di tendenze che operavano già da due secoli. In epoche come quelle di Augusto e di Napoleone, quando gli spiriti sono più profondamente commossi ed eccitati, è naturale che rivestano forma, espressione, caratteri definiti tutte quelle tendenze, fino allora imperfettamente tradotte nella realtà; ed è anche opportuno che un indirizzo abbia designazione e nome dalla sua fase più matura. E così è anche naturale ridurre le complesse influenze di un periodo nei termini più semplici di un'unica figura dominante e di attribuire, per gran parte, all'azione personale di un uomo ciò di cui egli è stato, al tempo stesso, resultato e fattore. Per quanto naturale, questo modo di semplificare è storicamente falso e svisa i fatti; meglio si capisce invece la maturità, quando si può dominarne lo sviluppo nel suo graduale progredire. L'arte augustea ci apparisce allora non come un episodio subordinato alle preferenze o al gusto di un uomo, ma come il naturale prodotto di una serie di avvenimenti; in seguito ai quali Roma, resasi padrona dell'Ellade e dell'Oriente ellenizzato, era divenuta un centro di cultura ellenica, come già prima di lei lo erano state Alessandria e Pergamo. Come dalle gesta dei Diadochi e dall'abbellimento delle loro città l'arte greca aveva tratto nuova vitalità e nuovo contenuto, così ora essa era chiamata ad eternare le imprese del popolo romano. Ma il carattere greco dell'arte augustea non fu allora in Roma fenomeno nuovo: non vi fu passaggio brusco, come si sarebbe invece prodotto se una vecchia arte indigena fosse stata improvvisamente messa al bando da nuove teorie forestiere, alle quali si deve supporre che il popolo romano si sarebbe mostrato, se non ostile, almeno impreparato. Gli è che nell'arte, come nella letteratura, nella filosofia, nella religione, gli influssi greci si facevano sentire in Roma da tempo ormai immemorabile, affluendovi ininterrottamente dalle colonie greche confinanti, a mezzogiorno, col Lazio, o penetrandovi coi prodotti ellenizzati dell'Etruria. È inoltre di capitale importanza farsi un'idea chiara della natura di queste infiltrazioni greche e della maniera in cui influssi e modelli greci si trasformarono, nell'Italia antica, per mano di artisti etruschi e latini; e capir poi in che questi prodotti locali differiscano dalle opere direttamente importate dalla Grecia.

§ 2. I caratteri dell'Arte Etrusco-Italica in Roma. — Grazie ai numerosi scavi e alle ricerche praticate in Roma stessa e nel Lazio antico durante questi ultimi anni, diventa ogni giorno più facile rintracciare quale sia stata quell'arte italica — ossia etrusca — primitiva che, pur essendo derivata dalla greca, si sviluppò presto con caratteri fortemente individuali.

Basta ricordare la ricca serie di opere fittili rinvenute a Cervetri (*Caere*), a Conca, a Civita Castellana (*Faleri Veteres*), ed ultimamente a Veio; le quali ci permettono di ricostruire, nelle sue linee fondamentali, quell'arte che, nel periodo così importante che va dal sesto al quinto secolo, si sviluppava nelle vicinanze di Roma e in Roma stessa. Così, per esempio, la meravigliosa statua di Apollo trovata a Veio nel 1917, ed ora ricomposta nel Museo di Villa Giulia (tav. 2)[2], statua che forma con un Eracle ed altre figure, ora in frammenti, un gruppo rappresentante la « Contesa per la Cerva » (fig. 1), sembra riveli a prima vista una parentela coll'arte greco-ionica; e veramente ionici sono i bei supporti a volute, collocati al di sotto delle singole figure. Ma, se si guardino più attentamente, un esame dei dettagli ci fa senz'altro persuasi che siamo qui in presenza di un'arte, senza dubbio derivata da quella greco-ionica, ma profondamente modificata da correnti locali e provinciali. Ciò apparisce manifesto nella modellatura più materiale — direi quasi « più corporea » — nelle forme massicce delle gambe e delle braccia, nei grossi riccioli arrotolati che tanto differiscono dai capelli fini e lisci dell'arte greca arcaica; nei drappeggi pesanti, nella vigoria delle fatture del volto.

Fig. 1 — Ercole e la Cerva — *Frammento di gruppo arcaico di terracotta da Veio.*
(Roma - Museo Villa Giulia).

Sorse così quella scuola etrusco-italica, che fu recentemente studiata, con resultati tanto notevoli, dal Della Seta e dal Giglioli; Veio, in particolare, dovè essere un centro di codesta attività artistica. Di lì venne a Roma quel Volca, chiamato da Tarquinio per plasmare la statua fittile di Giove, destinata al tempio Capitolino. Di questa famosa immagine di culto possiamo ora farci un'eccellente idea con l'aiuto dell'Apollo testè ricordato; anch'esso forse opera di Volca, dalle cui mani si diceva esser uscito un Ercole di terracotta che si era conservato a Roma. Nell'aspetto generale, il dio, che era rappresentato barbato, doveva rassomigliar molto a quelle figure virili che si vedono distese, a lato delle loro consorti, sui sarcofagi di Cervetri: ed anche

queste sono state riconosciute come trasformazioni italiche di modelli greco-ionici. Il « Summanus » che coronava il frontone del tempio capitolino (probabilmente anch'esso un'immagine di Giove), e i carri degli acroteri erano, possiamo esserne certi, opere etrusco-italiche di derivazione ionica. Nella stessa categoria va compresa una bella antefissa in forma di testa muliebre [3], proveniente forse da un tempietto arcaico, posto sul sito dove più tardi doveva sorgere quello di Juno Moneta *in arce*.

In realtà si può dire che tutti i rivestimenti in terra cotta degli antichi templi del Lazio, di Roma e dell'Etruria furono, in origine, adattamenti locali della tecnica greco-ionica: ma come il genio latino fosse venuto sempre più e meglio assimilandosi questa statuaria fittile, lo rileviamo da un passo di Livio [4], il quale narra che Marco Porcio Catone, censore nel 184 a. C., denunciò severamente come pericolose le statue portate da Siracusa a Roma, e gridò il suo disprezzo per la folla che ammirava i prodotti artistici di Corinto e di Atene e sorrideva dinanzi alle umili decorazioni di creta dei templi romani. Catone, senza dubbio miglior patriotta che archeologo, ignorava certamente l'origine ellenica di quell'arte vetusta ch'egli lodava come genuinamente romana.

E se anche Catone, in vista di un effetto rettorico, parla soltanto di statue di argilla, l'arte primitiva da lui lodata non sarà stata certamente altro che quella « antica arte statuaria indigena dell'Italia » di cui Plinio il Vecchio poteva ancora indicare qualche esemplare, conservato a causa della sua venerabilità come immagine di culto, ma della quale, fino a questi ultimi tempi, fu sempre così difficile formarsi un'idea precisa, essendo stato tutto quello che essa aveva prodotto, già dimenticato o almeno trascurato nel primo secolo dell'Impero.

Quattordici anni fa, però, nella prima edizione inglese di questo libro, cercando di commentare il luogo di Plinio, avanzai l'ipotesi — allora senza appoggio — che la celebre Lupa Capitolina potesse rappresentare l'arte indigena di cui parla Plinio. Ed infatti, ora, profondi conoscitori dell'arte etrusco-italica, come il Giglioli e il Della Seta, non esitano a riconoscere la grande somiglianza che esiste tra il corpo della Lupa e quello della Cerva del gruppo veiente: la medesima ossatura, la stessa tensione della pelle, le stesse linee flessuose sono nel frammento di Veio e nel bronzo capitolino. Riguardo poi al carattere generale della Lupa, io avevo già fatto notare come la massiccia struttura dell'animale e la sua espressione maestosamente impassibile fossero essenzialmente non greche. Ed io avevo aggiunto che l'immagine sembrava creata per dar corpo all'idea dell'altrice e vigile potenza di un grande Stato (figura 2). Lasciamo ora parlare il Della Seta:

« I pasciuti leoni dell'arte greca, sornionamente accovacciati, non danno l'impressione di ferocia della Lupa Capitolina, di quest'opera della quale tanto meno ora, dopo la scoperta delle terre cotte di Veio, si può dubitare che sia un capolavoro di arte etrusca del VI secolo. Nessun tratto di essa corrisponde alla natura; eppure essa è carca di ogni brama nella sua magrezza.

Fig. 2 — Lupa capitolina.
(Roma - Museo del Palazzo dei Conservatori).

Corporea in ogni suo membro, corporea nel movimento, sia nel modo in cui è piantata sulle zampe, sia nel modo in cui piega la testa, essa concentra tutta la forza della sua espressione nel muso. Gli occhi vitrei si affissano con l'iride rilevata sotto le pieghe sinuose della zona sopracigliare.... ».

Lo stesso ciclo artistico al quale appartiene la Lupa, abbraccia anche la Chimera di bronzo di Firenze, che sarà essa pure un'opera del V secolo. Fu trovata ad Arezzo, e rappresenta probabilmente una scuola strettamente connessa con quella di Veio. Veio stessa fu distrutta dai Romani nel 396, quando le antiche immagini de' suoi dei furono religiosamente trasferite a Roma.

Noi abbiamo così a lungo fermata la nostra attenzione quasi esclusivamente su Veio, a causa delle importanti opere eseguite in Roma da Volca e dalla sua scuola: opere delle quali la recente, fortunata scoperta delle terrecotte di Veio ci ha rivelato il carattere. Ma influssi artistici arrivarono a Roma da ogni parte dell'Etruria: artisti etruschi furono chiamati a Roma; via via che le città etrusche passarono sotto il dominio di Roma, se ne asportarono i tesori artistici altrettanto avidamente quanto più tardi quelli delle città greche: abbiamo già ricordato come, dopo la caduta di Veio, nel 396 a. C., fossero state portate a Roma le antiche immagini degli dei; e similmente passarono a Roma da Volsinio, presa nel 265 a. C., non meno di duemila statue di bronzo. L'essere gli Etruschi riusciti ad assimilarsi perfettamente gli elementi greci, dimostra ch'essi possedettero notevole tempra d'artisti. Pur non essendo qui il caso di discutere della loro arte, non si può fare a meno di ricordarne brevemente i meriti, riprendendo a trattare un po' più dettagliatamente un tema che abbiamo già sopra sfiorato. Le loro pitture parietali[5] del sesto e del quinto secolo, che ancor oggi si ammirano nelle splendide tombe di Veio e di Cervetri[6], di Orvieto e di Corneto, reggono il confronto con le pitture greche arcaiche dello stesso periodo; in rilievi come quelli dei cippi del Museo Barracco[7], essi dimostrarono di riuscire quasi alla perfezione in uno stile eminentemente greco; le figure distese, scolpite sopra i grandi sarcofagi di terracotta, — per esempio quelli di Cervetri già citati (pag. 3) — databili al 500 a. C. circa, sono così piene di espressione e di vita che solo le opere delle scuole arcaiche dell'Jonio possono star loro alla pari. Ad una data più tarda, la scultura etrusca sapeva riprodurre anche, con crudo realismo, la struttura del corpo umano; e n'è esempio la figura del cacciatore morente (fig. 3), su di un'urna cineraria nel Museo Gregoriano del Vaticano[8]. Un giovane ferito alla coscia, e per questo identificato con Adone, giace agonizzante; le gambe sottili e nervose si agitano ancora, sollevate e piegate al ginocchio: il braccio sinistro è abbandonato da un lato del giaciglio; tutto il corpo apparisce leggermente enfiato, com'è proprio delle figure dell'antica arte etrusca. Accovacciato in terra presso il letto, il cane del cacciatore si lecca tranquillamente il dorso. Nei sarcofagi che portano la figura del defunto, disteso in tutta la sua lunghezza e con gli occhi chiusi, gli artisti etruschi hanno in certo modo anticipato l'idea cristiana del «riposo eterno», così comune sulle pietre sepolcrali del Medio Evo; idea a cui la scultura greca rimase, chi sa perchè, sempre indifferente. Già nel VII secolo avanti Cristo essi si erano dimostrati ritrattisti potenti, come nell'ammirabile statuetta di giovane nel Museo dei Conservatori, così bene messa in luce dall'Albizzati (fig. 4).

Più tardi, nella statua in bronzo di Metilio, il famoso « Arringatore » di Firenze, pur risentendo indubbiamente l'influsso di motivi romani e di modelli greci, essi dimostrarono di non aver perduto niente delle loro facoltà di profonda osservazione. La figura, un po' insipida ma bella, del guerriero del Museo Gregoriano (il « Marte di Todi »)[9], ci fornisce un esempio delle statue imitate da modelli greci. Che poi gli Etruschi siano stati anche maestri nella

Fig. 3 — Adone morente.

(Roma - Vaticano, Museo Gregoriano).

scultura « naturalistica » bastano a dimostrarcelo il fanciullo con l'uccellino e l'altro fanciullo con la *bulla*, nella stessa collezione, o il bambino con l'oca, nel Museo di Leida[10].

L'elemento etrusco, benchè ecclissato da quello proveniente direttamente dalla Grecia assai prima dei tempi d'Augusto, non perì mai del tutto e fu anzi uno dei fattori che cooperarono a creare uno stile di Roma imperiale, indipendentemente dall'arte greca importata, alla quale abbiamo ora da rivolgere la nostra attenzione[11].

§ 3. L'Arte greca in Roma prima di Augusto. — Un'arte strettamente ellenica era forse rappresentata dai rilievi che ornavano il tempio di Cerere, Liber e Libera presso il Circo Massimo, dipinti, secondo la tradizione, nei primi anni della repubblica, da due artisti greci, Damofilo e Gorgaso. È almeno da notare che Plinio, descrivendo questi lavori e l'iscrizione greca metrica che gli accompagnava, aggiunge: *ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse auctor est Varro;* quasi volendo distinguere un'arte *tuscanica* più antica — che noi possiamo identificare coll'arte etrusco-italica dei templi latini — da una nuova corrente che veniva più direttamente dalla Grecia. Nè dobbiamo dimenticare quale potente fattore di ellenizzazione in Roma siano stati, fin dalla più remota antichità, gli oracoli sibillini, i cui responsi erano il segnale d'un'ondata d'ispirazione dalla Grecia: si può anzi aggiungere che ogni tempio costruito in Roma dietro loro suggerimento, rappresentava una nuova affermazione degli influssi greci.

Fig. 4 — Giovane etrusco.
(Roma - Palazzo dei Conservatori).

Più tardi, l'intervento di Roma negli affari della Grecia e la definitiva conquista dell'Oriente ellenizzato, porsero ai Romani sempre nuove occasioni di conoscere i prodotti artistici greci, di ammirarli, di raccoglierli con passione. Di queste cresciute preferenze dei Romani per l'arte greca nel secondo secolo a. C. sono indice appunto quelle amare invettive di M. Porcio Catone, di cui già fu fatto ricordo. Livio, scrivendo degli anni attorno al 186 a. C., narra di numerosi artisti o artigiani greci che i generali romani portavano dall'Ellade, per allestire le feste e i giuochi ch'essi davano, a scioglimento di qualche lor voto, o nell'occasione dei loro trionfi. Le statue prese nelle città greche occupate, costituivano ormai la principale attrattiva dei trionfi decretati ai successivi conquistatori dell'Ellade e dell'Oriente greco; così le statue — i *multa nobilia signa* — che Marcello portò da Siracusa (212 a. C) e Flaminino dalla Macedonia (197 a. C.); e ognuno sa come nel trionfo di Fulvio Nobiliore sugli Etoli (187 a. C.), figurassero duecento ottantacinque

FREGIO CON SACRIFICIO A MARTE (1)

Parigi - Museo del Louvre.

FREGIO CON SACRIFICIO A MARTE (II)

Parigi - Museo del Louvre.

statue di bronzo e duecento trenta di marmo. Nel trionfo di Paolo Emilio dopo la conquista della Macedonia, si videro duecento cinquanta carri pieni di statue e di quadri; e di Mummio, Plinio racconta che, dopo la conquista dell'Acaia, semplicemente «riempì tutta Roma di sculture»[12].

È quasi superfluo ricordare con quanto entusiasmo i Romani dell'ultimo secolo della repubblica si sentirono attratti verso ogni cosa che fosse greca. Al tempo di Silla, la splendida architettura ellenistica dell'Asia Minore — allora nel suo massimo fiore — fu riflessa in edifici quali il «Tabularium» di Roma o il grandioso «Santuario della Fortuna», di Preneste, costruito a terrazze; nell'età di Pompeo, il suo immenso teatro — disegnato, come ci dice Plutarco[13], su quello di Mitilene — dev'essere stato del pari un modello di pura architettura ellenistica; e le due o tre statue che sono state portate alla luce, delle innumerevoli che lo adornavano, sono evidenti copie o adattamenti di tipi ellenistici; come le due statue del dio Pane, oggi nel cortile del Museo Capitolino[14].

Anche nell'arte del ritratto si fecero presto sentire gli influssi greci. Quella base del Museo Capitolino[15] sulla quale si ergeva un giorno la statua di Cornelia, dà motivo a supporre, per la sua forma, che la madre dei Gracchi fosse stata ritratta in atteggiamento greco, molto probabilmente da un artista greco; e nulla è in realtà più probabile, quando si pensi che quella compita dama non fece mai mistero del suo filellenismo, che ebbe in comune coi membri della sua famiglia e con gli uomini più in vista del suo tempo. Come vedremo in un capitolo successivo, tutta quanta l'arte del ritratto dell'ultimo periodo repubblicano s'andò sempre più imbevendo d'ellenismo.

Finiremo col ricordare che, verso la fine della Repubblica, molti capolavori greci furono trasportati a Roma, per rispondere alla crescente mania collezionistica e allo zelo d'erudizione di cui furono presi allora in Roma (come in Inghilterra, nel diciottesimo secolo) i ricchi signori dell'aristocrazia. Sarebbe però un errore rappresentarci i Romani come un popolo negato all'arte, sollecito soltanto di appropriarsi in modo brutale e a casaccio i tesori artistici della Grecia e dell'Asia Minore, quali accessori della sua ricchezza e come bottino delle sue conquiste. Il modo nel quale l'arte greca si sviluppò e rifiorì in Roma, sta a dimostrare che il suolo era non solo ricco ma ben preparato a riceverla. Sicchè, all'avvento di Augusto, l'arte greca doveva essere ormai del tutto familiare ai Romani: e se, sotto Augusto, una trasformazione avvenne, essa altro non fu che uno spostarsi della produzione artistica greca da' suoi centri d'allora verso Roma. Con la fondazione e lo sviluppo dell'Impero, o meglio, col trionfo dell'idea imperiale, l'arte greca non fu più in

Roma una semplice apparizione sporadica ma passò definitivamente alla dipendenza di quest'idea e pose la sua tecnica a servizio delle concezioni romane.

§ 4. L'Altare di Domizio Enobarbo. — Nel celebre saggio destinato a riabilitare l'arte imperiale romana ed a mettere in luce i legami tra essa e l'arte antecedente ellenistica ed etrusca, il Wickhoff entra in materia coll'esame critico dei rilievi dell'*Ara Pacis Augustae*, diventati da circa un quarto di secolo la pietra angolare della nostra conoscenza dell'arte del primo secolo dell'Impero.

Ma, già una ventina d'anni prima che Augusto erigesse il suo famoso Altare nel Campo Marzio, un altro monumento simile, non altrettanto bene conosciuto ma non meno importante per la nostra indagine, era stato eretto *in circo Flaminio*, di fronte al tempio di Nettuno, di cui si vedono le rovine immediatamente dietro al Palazzo di Santa Croce. Quivi Cneo Domizio Enobarbo, che aveva disfatto Domizio Calvino a Brindisi quasi nel tempo stesso in cui si combatteva la prima battaglia di Filippi (42 a. C.), dedicò un grandioso gruppo di Tritone e delle Nereidi, opera di Scopa [16]. Secondo un'opinione che non si può, per altro, ritenere ancora confermata, egli avrebbe eretto, di fronte a questo tempio, un altare ornato di rilievi da tutti e quattro i lati. Le lastre furono tutte rinvenute sotto il Palazzo di Santa Croce: tre di esse, rappresentanti le «Nozze di Posidone e di Anfitrite», furono in seguito trasportate a Monaco, mentre una quarta passò al Louvre, dove fu per molto tempo conosciuta come «rappresentazione di un sacrificio romano». È merito di Adolfo Furtwängler aver riconosciuto che i fregi di Parigi e di Roma fanno parte d'un'opera d'insieme; e, alcuni anni fa, con l'aiuto dei gessi delle lastre di Monaco, fu ricostruito il cosiddetto Altare, come possiamo vederlo oggi al Louvre, nella «Salle de Mécène» [17]. Qualunque ne sia stata la precisa destinazione e collocazione — giacchè alcuni ritengono ch'esso fosse la base del gruppo dentro al tempio piuttosto che un altare all'esterno di esso — codesto monumento fornisce un prezioso punto di partenza per lo studio dell'arte immediatamente anteriore al periodo augusteo.

I fregi sono caratteristici di questo periodo. Nella scena mitologica, l'occhio scorre mollemente e piacevolmente da un'estremità all'altra lungo i vari gruppi disposti con innegabile abilità, e si ferma con compiacenza sul bel gruppo di Posidone e Anfitrite seduti sul loro carro che un giovane e gioviale Tritone guida suonando una conchiglia (fig. 5) [18]. Le gambe anteriori dei Tritoni, accennanti al galoppo, le ricurve code di pesce o di serpente dei mo-

stri marini e le ruote del carro danno nel loro insieme l'impressione di un disegno a volute. In complesso i gruppi riescono a produrre un buon effetto di gaiezza e di vivacità, nonostante che le movenze e gli atteggiamenti riescano un po' fiacchi. Il rilievo, benchè non molto alto, è tuttavia, come ci dobbiamo aspettare in un'opera di questo periodo, ben arrotondato, e ci porge un esempio di quel modellamento plastico che ormai da lunga pezza aveva preso il posto degli antichi metodi lineari dell'arte greca.

Fig. 5 — Dettaglio del fregio con le nozze di Posidone e Anfitrite. (Monaco - Gliptoteca).

Lasciamo questo mondo fantastico e volgiamoci a studiare il fregio del Louvre, il quale riproduce un sacrificio in onore del Marte Romano (tavv. 3, 4, 5). A lato di un altare, posto verso il mezzo della scena, in una posa che deriva forse da qualche sua immagine cultuale, sta il dio Marte, con la mano sinistra appoggiata allo scudo e la destra distesa in alto ad impugnare la lunga asta; dietro di lui, due assistenti al sacrificio suonano degli strumenti musicali. Dietro all'altare stanno ancora due assistenti, e a destra, simmetricamente alla figura di Marte, ve n'è un'altra maestosa, in abbigliamento sacrificale, con velo e corona. Ambedue seguono con lo sguardo l'avanzarsi degli animali destinati alle *suovetaurilia*, il

sacrificio espiatorio con cui ordinariamente si apriva e si chiudeva ogni campagna di guerra. L'ordine rituale degli animali sacri — porco, pecora, toro — è qui invertito, nell'intento probabilmente di aggiungere, con la massa del toro, maggior forza alla parte centrale della composizione.

Alle due estremità della cerimonia religiosa, che occupa il centro del fregio, stanno due gruppi rappresentanti l'esercito vittorioso di Domizio. Quello di sinistra è composto di soldati in abiti civili, ciò che dimostra che la cam-

Fig. 6 — Negozianti di Ricami - *Rilievo.*
(Firenze - Uffizi).

pagna è finita e che quei bravi veterani stanno per ricevere il loro onorato congedo; un uomo che scrive su di un *diptychon* con uno stilo ed ha a lato un mucchio di altri *diptycha* simili, sta preparando probabilmente i diplomi militari. A questa pacifica figura corrisponde, all'estremità destra, il gruppo di un cavaliere col suo cavallo. L'uomo volta le spalle all'osservatore ma il collo e l'elmo sono presentati in iscorcio con bell'effetto: tiene la mano sinistra sulla criniera dell'animale, preparandosi a balzare in sella. Per evitare una simmetria troppo rigida, la scena centrale risulta spostata un po' verso sinistra; accorgimento, questo, che si riscontra anche nel quadro di Posidone. Benchè l'esecuzione tecnica, identica nei fregi di Monaco e in quello del Lou-

vre, riveli la loro comune origine artistica, apparisce non di meno evidente che il soggetto ispirato alla vita reale si è presentato all'immaginazione dell'artista con più fresca vigoria che non il vieto tema dei Tritoni e delle Nereidi.

Questi fregi ci pongono così dinanzi agli occhi, in un vivo, quasi crudo contrasto, i due diversi metodi di commemorare gli avvenimenti; lo storico e l'allegorico. Il coro trionfante delle divinità marine scolpito sulle tre lastre del Museo di Monaco, allude, senza dubbio, allegoricamente alle imprese marittime di Domizio; mentre il quarto fregio ci rappresenta una scena della vita reale dell'*Imperator* e del suo esercito, alla quale scena interviene, quasi come semplice spettatore, il gran dio a cui si offre il sacrifizio.

Allegoria e realtà non si trovano però qui per la prima volta l'una a lato dell'altra; e si avrebbe torto di vedere in questo ravvicinamento un indice del contrasto fra due indirizzi di pensiero, il greco ed il romano. Se, nei periodi più antichi, l'arte ellenica non sapeva vedere i fatti altrimenti che attraverso il velario della mitologia, nelle sculture del Partenone scene della vita reale si svolgono in presenza di un'assemblea ideale delle divinità di Atene; così anche nel fregio del piccolo tempio di Atena Nike, eretto nel 424 a. C., i combattimenti fra Greci e Persiani, a cui assistono gli dei protettori dei Greci, sono rappresentati in modo del tutto realistico. A Pergamo, mentre sul grande altare le battaglie degli Attalidi erano svolte allegoricamente in forma di lotte fra dei e giganti, i rilievi votivi di Attalo rappresentavano lì presso, con una fedeltà ed un'accuratezza che le copie giunte fino a noi ci permettono di giudicare, le figure dei loro fieri nemici, i Galli. Nell'arte romana riscontreremo una tendenza ognor crescente ad amalgamare dentro una stessa cornice gli elementi divini ed umani, fino a giungere, gradatamente, alla subordinazione e, eventualmente, all'eliminazione dei primi. Ma commetteremmo, al tempo stesso, errore chiamando *storica* l'arte romana, nel significato moderno della parola. I Romani non conobbero l'« arte storica », così come noi la concepiamo; nè, prima di loro, la conobbero i Greci o gli Egiziani. Loro scopo non fu di rappresentare gli eventi del passato ma di celebrare le glorie presenti. E se, in progresso di tempo, i Romani crearono un grande stile narrativo, di cui la Colonna Traiana ci offre il massimo esempio, oggetto di quei racconti figurati furono sempre imprese di fresca data. Ogni generazione non aveva che un desiderio: tramandare ai posteri il ricordo delle sue *res gestae;* le quali si andarono accentrando sempre più, e lo vedremo, attorno alla persona dell'Imperatore, come già in Egitto centro di siffatte rappresentazioni era stato il Re. Sotto questo punto di vista, si adatta bene all'arte romana e all'egiziana la definizione di quello scrittore il quale ha detto che « le grandi opere comme-

morative sono altrettanti monumenti di vanagloria »[19]. Nell'altare di Domizio l'azione di codeste tendenze è già manifesta; il monumento che gli viene cronologicamente appresso, ci porgerà un esempio del loro crescente valore.

§ 5. Fregio commemorativo della Battaglia di Azio. — Un bellissimo frammento, attualmente conservato (come almeno credo) nel Museo di Budapest (fig. 7)[20], dimostra chiaramente quale impulso dettero all'arte i grandi avvenimenti che precedettero lo stabilirsi dell'Impero. Nel mezzo del rilievo

Fig. 7 — L'Apollo Aziaco.
(Museo di Budapest).

sta Apollo, destinato a divenir poi la divinità centrale della politica religiosa di Augusto. Il dio è seduto su di una specie di base o rupe; tiene la lira e si appoggia ad un tripode, posto sulla stessa base, presso di lui: è rivolto verso destra, dove si vedono due navi tirate in secco. Il dio sta in attitudine piena di grazia e di nobiltà: il ginocchio sinistro, che resta il più lontano dall'osservatore, è alquanto rialzato, in maniera che la veste che avvolge le gambe e la parte inferiore del corpo, fa più pieno e più ricco il contorno della figura. Dei tre uomini in costume romano, che si vedono avanzare in processione, da sinistra, il primo tiene nella mano sinistra protesa un'asta, nel secondo riconosciamo un *tubicen*, o trombettiere, simile a quello che abbiamo incontrato nel « Sacrificio di Domizio »; del terzo infine, che guarda in senso

contrario al centro della scena, è difficile indovinare l'azione, a causa dello stato frammentario della figura. In questa scena si è voluto vedere il rendimento di grazie di Ottaviano ad Apollo Aziaco, in presenza del quale si combattè la battaglia di Azio; e si direbbe ch'essa illustri quel luogo di Dione Cassio (LI, 1), in cui si narra come Ottaviano dedicasse, sulla collina stessa ov'era stata posta la tenda del suo quartiere generale, un'ara ad Apollo, allo scoperto (*ἔδος ὑπαίθριον*), adornandola coi rostri delle navi catturate. Precisamente come nel « Sacrificio a Marte », anche in questo « Rendimento di gra-

Fig. 8 — Frammento di fregio con nave da guerra romana — (Roma - Museo Vaticano).

zie di Ottaviano » i due elementi — l'umano e il divino — si mescolano insieme nella stessa scena, e il Dio invisibile è rappresentato in forma visibile, nell'atto di ricevere i suoi adoratori. I due rilievi sono quasi contemporanei, ma questo di Budapest è di ispirazione più spiccatamente ellenica e fu forse scolpito nella Grecia stessa, dove idee e imprese romane già avevano cercato un modo d'espressione.

Per esempio, un monumento commemorante una vittoria romana si era già visto in territorio greco fino dal 167 a. C., quando Emilio Paolo innalzò a Delfi, dopo la battaglia di Pidna, una statua equestre su di un'alta colonna

ornata di un piccolo fregio, nel quale era rappresentata la battaglia fra i Romani, aiutati dagli alleati barbari, e i loro nemici Macedoni [21].

Possiamo finire col ricordo di un frammento di un altro rilievo, il quale, come quello di Budapest, è stato messo in rapporto con la battaglia di Azio. Il frammento, ora in Vaticano, proviene dal tempio della Fortuna in Palestrina (fig. 8). Ci resta la parte anteriore di una grande nave (*biremis* o *liburna*) sulla quale sono raggruppati nove soldati e un ufficiale. Altre navi la seguivano ed era rappresentata probabilmente una battaglia navale : nulla prova che si tratti della battaglia di Azio ; ma i tipi dei soldati, nonostante i numerosi restauri, e il loro equipaggiamento si accordano con la data di questa battaglia [22]

Fin qui, abbiamo soltanto studiato gli elementi costitutivi che dovevano, col tempo, fondersi e produrre una forma d'arte genuinamente romana. Il processo, che era stato invero assai lento, si fece rapido e deciso coll'avvento dell'Impero e sotto l'azione di quelle idee che Ottaviano, divenuto imperatore, seppe imporre al vecchio mondo romano. Egli era uomo di vedute troppo larghe per non capire che l'arte è uno dei cardini del sentimento nazionale ed una forza viva che agisce a plasmare la coscienza di un popolo : e fu in realtà il primo ad insegnare questa verità all' Europa d'Occidente. L' « Ara Pacis » è il primo monumento, arrivato fino ai nostri tempi, in cui siano state chiaramente espresse queste idee imperiali : la sua importanza è perciò tale da giustificarne uno studio separato.

FREGIO CON SACRIFICIO A MARTE (III)

Parigi - Museo del Louvre.

TERRA MATER
(Ara Pacis - Rilievo a sinistra dell'ingresso orientale)

Firenze - Uffizi.

Note al Capitolo I.

[1]) Stuart Jones, in « Quarterly Review », 1905 p. 116.

Per l'arte dell'antico Lazio vedi più specialmente G. Pinza, in « Monumenti antichi » 1915; Pinza e Nogara, « Museo Etrusco-Gregoriano », *Materiali per la Etnologia antica toscano-laziale*, Vol. I (Milano 1905); G. Densmore Curtis, *The Bernardini Tomb*, in « Memoirs of the American Academy in Rome » III, p. 1 sgg.; E. D. van Buren, *Figurative terra cotta revetments in Etruria and Latium* (London 1921); ed il bellissimo libro del Della Seta, *Italia antica dalla Caverna preistorica al Palazzo Imperiale* (Bergamo 1922).

[2]) « Not. Sc. » 1919, Tav. V (Giglioli); Della Seta, in « Dedalo » I.

[3]) E. van Buren, op. cit.

[4]) Livio, XXXIV 4, 4.

[5]) Vedi l'opera del Weege, *Etruskishe Malerei* (1921).

[6]) Alludo alle lastre dipinte — di stile arcaico — provenienti da Cervetri ed ora al British Museum e al Louvre: vedi, per es., Della Seta, *Italia antica*, p. 181, fig. 180.

[7]) Helbig, *La collection Barracco*, vol. I, tav. 76, 76a.

[8]) Helbig-Amelung, 442; cfr. Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophagen*, fig. 12.

[9]) Helbig-Amelung, 693.

[10]) Helbig-Amelung, 439, 702.

[11]) Bisogna anche ricordare che il Rivoira (vedi specialmente in *Origini dell'Architettura Lombarda)* ha ripetutamente affermato che l'arte etrusca ebbe più tardi un grande influsso sulla formazione dell'arte lombarda. Vedi a questo proposito l'eccellente capitolo del Weege in *Etruskishe Malerei*, p. 14 sgg.

[12]) *Nat. Hist.*, XXXV, 154. (cfr. van Buren, op. cit., pag. 31). Livio XXXIX, 22. Livio XXVI, 21. Livio XXXIX, 5. Plutarc., *Paul. Aem.*, XXXII. Plinio, *Hist. Nat.* XXXIV, 36.

[13]) *Pomp. Mag.*, 52.

[14]) Vedi « British School at Rome », *Catalogue of the Museo Capitolino*, p. 22, n. 5; p. 25, n. 23.

[15]) Loewy, *Inschriften griech. Bildhauer*, 493: l'iscrizione *opus Tisicratis* non ha però nulla a che fare con la statua di Cornelia.

[16]) Plinio, *Nat. Hist.*, XXXVI, 26. Questo gruppo fu portato probabilmente dalla Bitinia, dove Domizio risiedè come governatore dal 40 circa a. C. al 35.

[17]) Furtwängler, *Intermezzi* (1896), p. 35, sgg. Vedi ora Michon, *Les bas-reliefs historiques du Musée du Louvre*, in « Monuments et Mémoires », XVII (1910), p. 516; Sieveking, « Oesterr. Jahreshefte ». XII (1910), p. 98 sgg.

[18]) La testa di Posidone somiglia quella dello Zeus di Otricoli, opera dello stesso periodo: nel gruppo di un Tritone e di due Nereidi, su uno dei lati corti, tutte e tre le teste, ed anche quella del drago marino, sono restaurate.

[19]) Yrjö Hirn, *Origins of art*, p. 181.

[20]) Brunn-Bruckmann, *Denkmäler* 595 (Sieveking).

[21]) Il monumento si può studiare anche a Roma, nella ricostruzione che se ne vede alle Terme.

[22]) Amelung, *Sculpt. des Vatic. Museums*, II, p. 65, n. 22.

CAPITOLO II.

L'Ara Pacis Augustae

« Pacatumque reget patriis virtutibus orbem ».

Il famoso monumento, destinato ad essere la memoria permanente della Pax Augusta, cioè dell'idea centrale di tutta la politica di Augusto, fu decretato dal Senato nell'anno 13 a. C. in memoria del felice esito del viaggio intrapreso dall'Imperatore attraverso la Gallia e la Spagna per mettere definitivamente ordine negli affari delle due più splendide provincie della parte occidentale dell'Impero. Ed ecco in proposito le parole stesse dell'Imperatore, il quale enumera la dedicazione dell'ara fra gli avvenimenti del suo principato ricordati nell'imponente iscrizione — le *Res Gestae* — ch'egli ha lasciato, come un grandioso testamento, ai popoli dell'Impero:

« Avendo io fatto felicemente ritorno a Roma nell'anno del consolato di Tib. Nerone e P. Quintilio, dopo aver tutto condotto a buon fine in quelle regioni, il Senato decretò che per questo mio prospero ritorno fosse dedicata nel Campo Marzio un'ara alla Pace Augusta e che ad essa ogni anno i sacerdoti, i magistrati e le vergini Vestali celebrassero, per l'anniversario, un sacrificio »[1].

L'Altare[2] occupava nel Campo di Marte uno spazio a sinistra della già *Via Flaminia in urbe* (Corso), andando verso Porta del Popolo, sull'area del moderno Palazzo Ottoboni-Fiano, presso la località dove, in tempi cristiani, fu innalzata la Basilica di S. Lorenzo in Lucina. Nessuna traccia è stata trovata dell'altare stesso, ma porzioni delle sculture decorative appartenenti al muro di cinta dell'altare furono rinvenute, durante il Rinascimento e in tempi più recenti, sotto il Palazzo Fiano, e si trovano attualmente nel Vaticano, alle Terme, agli Uffizi, al Louvre ed a Vienna. Gli scavi praticati nel 1903 sul-

l'area del Palazzo Fiano[3], con l'intendimento di scoprire altri avanzi dell'altare, portarono alla luce un certo numero di nuovi pezzi, e ci hanno rivelato al tempo stesso la pianta generale del recinto: esso aveva due ingressi sullo stesso asse, uno ad oriente e uno ad occidente, presso a poco come la gemina porta di Janus che restava chiusa o aperta secondo che doveva annunziare la pace o la guerra. I lati lunghi del recinto, nei quali si aprivano le due porte, misuravano all'ingrosso m. 11.50, quelle brevi m. 10.50. Il muro di cinta col basamento era alto circa m. 6 e decorato all'esterno e all'interno da rilievi. Nell'interno, un ricco motivo a meandri serviva a dividere una zona rivestita di lastre a scanalature, da un fregio sovrastante ornato di festoni appesi a bucrani; ad ogni angolo del recinto, come pure ai due lati di ciascun ingresso, si ergevano pilastri con delicati motivi floreali[4]. All'esterno, al di sopra di un grandioso fregio con ornamenti a spirali e fogliami (ai quali dovremo ritornare), erano disposti i rilievi rappresentanti la processione in onore della dea[5]. La vera e propria processione si spiegava lungo le due pareti più corte, sui lati Nord e Sud. Sulle pareti d'ingresso stavano quattro gruppi allegorici, uno per ogni lato delle due entrate. Essendosi perduta qualsiasi memoria dei più antichi scavi, non si è finora arrivati a stabilire una disposizione di questi quadri tale da potersi ritenere del tutto sicura: nondimeno quella che ora esporremo, si ritiene generalmente la più probabile.

Fig. 9 — Moneta di Nerone coll'Ara Pacis.

Chi, venendo dalla Via Flaminia, si avanzava verso la facciata orientale del monumento, si trovava ad avere alla sua sinistra quel rilievo, creduto di *Tellus* o *Terra Mater,* che, rinvenuto fin dal 1569, si custodisce ora negli Uffizi a Firenze. La lastra è in cattive condizioni pei molti guasti e restauri subiti, ma non è perduto del tutto il bell'effetto plastico. Su una punta di terra sporgente in mare — come uno dei tanti promontori d'Italia — sta seduta sopra una rupe una donna coronata di fiori, di grazioso aspetto; la tunica delicata lascia scoperta la spalla destra e disegna il seno dovizioso e ben modellato. La parte posteriore del capo è coperta da un ampio velo, il quale poi scende a ravvolgere tutto il bel corpo dalla cintola ai piedi. La donna ha il grembo carico di frutta: mele, uva, noci; e sul ginocchio sinistro rialzato tiene seduto un

fanciullino, sorreggendolo con la mano sinistra, mentre un altro bambino un po' più grande le sta aggrappato da destra. Questa Tellus, se così la dobbiamo ritenere, è una figura assai diversa dalla Terra Madre greca, da quella fiera Ge o Gaia dei vasi greci e dei fregi di Pergamo e di Priene, che ce la mostrano uscente fuori dal suolo, dai fianchi in su, ad implorare dagli dei la vita per i giganti sua prole. Più che a questa selvaggia e primitiva Ge, la *Terra* dei Romani rassomiglia alla *Caritas* cristiana; non è la nemica giurata degli dei ma la nutrice degli uomini, la rappresentazione sensibile di quella dea *Tellus*, già messa in onore da Augusto, quando instaurò i *ludi saeculares* dell'anno 16, e glorificata da Orazio nella bellissima saffica del *Carmen* composto in quest'occasione (v. 29 sgg.).

Fertilis frugum pecorisque Tellus
Spicea donet Cererem corona;
Nutriant fetus et aquae salubres
Et Jovis aurae ([6]).

Così, anche sull'*Ara*, la divinità che era destinata a risvegliare nelle anime l'amore della vita campestre e dei lavori agricoli, apparisce quale benigna nutrice e protettrice delle piante e degli animali, rappresentati questi dal pacifico bue sdraiato ai suoi piedi e da una pecorina che gli pascola appresso, quelle dai magnifici papaveri che si vedono a destra mescolati con le alte spighe mature, come d'estate nei campi di grano.

Secondo una recente ipotesi, le due figure ai lati della dea sarebbero, a sinistra, la ninfa dei fiumi ossia dell'acqua dolce, a destra quella del mare salso, ambedue rappresentate come Nereidi: [7] la prima è montata sul cigno, come un'Afrodite greca, la seconda cavalca un mostro marino. Un canneto palustre segue co' suoi rami il contorno della ninfa dei fiumi, e in basso scorre un ruscello la cui sorgente è simbolicamente indicata da una brocca rovesciata in una macchia di giunchi. Anche prima si credeva che la Terra fosse qui fiancheggiata dai simboli dell'acqua dolce da una parte e del mare dall'altra; ma le figure cavalcanti venivano considerate come personificazione delle *Jovis aurae*, l'una dolcemente volante al di sopra delle acque che fertilizzano la terra, l'altra, montata sul mostro marino, simbolo del mare tumultuoso [8]. Seducente anche è una vecchia interpretazione, secondo la quale si riconoscevano, nelle due figure, le personificazioni dell'Aria, a destra, e dell'Acqua, a sinistra; delle forze, cioè, fecondatrici della terra: così che l'antica Triade degli elementi — terra, aria e acqua — sembrasse aver suggerito l'idea fondamentale di tutta la scena. È una visione superba del mondo nel quale i Romani del nuovo re-

gime eran chiamati a muoversi e ad esercitare le loro facoltà; ed è anche naturale pensare che Augusto, con quella pittoresca allegoria della vita dei campi, volesse opporre la concezione romana più pura del modo nel quale l'uomo può più felicemente svolgere le sue attività, all'ideale greco che insisteva sul valore della vita politica: un tentativo dunque, quasi virgiliano, di paesaggio, che ci richiama alla mente, pur nei più angusti confini dell'arte plastica, una descrizione come quella del « Mincio coronato di verdi canne » (*Velatus arundine glauca Mincius*). E in realtà questa pittura di Tellus e delle forze che la fecondano, sembra raccogliere in una rappresentazione visibile le immagini poetiche di Virgilio; tanto che non è mancato chi ha cercato di dimostrare che avevamo qui una personificazione dell'Italia, della *Saturnia Tellus* del secondo libro delle Georgiche, ricca d'uomini e di greggi, di porti comodi e di soffici prati, di città arrampicate sugli alti colli[9]. L'ipotesi ci appare anche più seducente se ricordiamo che la sua terra nativa era sempre presente alla mente di Augusto, che bramava allargare l'idea di Roma così da includere in essa l'Italia, la quale sarebbe in tal modo divenuta la nutrice, la madre, la *Magna parens*, dell'Impero stesso. Ma, a parte il fatto che l'arte antica non conosce l'illustrazione direttamente ispirata alla letteratura, vedremo in seguito come il resto della composizione richieda appunto la presenza della *Terra Mater* su questa Ara destinata ad illustrare il concetto della *Pace Romana* data non solo all'Italia ma anche a tutto l'Orbe romano: giacchè lungi dall'essere una dea ribelle al volere degli dei, la *Terra Mater* dei Romani è la divinità che elargisce, col favore della Pace, i suoi beneficî, messi qui di proposito in piena luce; come canta un altro poeta:

- Interea Pax arva colat. Pax candida primum
Duxit araturos sub juga curva boves - ([10]).

È l'idea medesima che troviamo sulla famosa corazza della statua di Augusto di Prima Porta, ora in Vaticano (fig. 10); quivi, sotto l'allegoria della vittoria sui Parti, si vede la Terra coi figli e con la cornucopia, allietata dai beneficî del governo imperiale. Così anche sulla corazza della bella statua di Cherchel (fig. 11) si vedono, sotto il gruppo imperiale, un centauro con la cornucopia colma di frutta e di fiori, e, di fronte ad esso, un Tritone col remo: simboli dei beneficî romani sulla terra e sui mari[11].

Oltre che per la loro bellezza artistica, queste allegorie meritano tutta la nostra attenzione, in quanto personificano quasi quella prosperità materiale che appariva ad Augusto ed ai governanti romani come fattore essenziale di

progresso artistico e intellettuale. Quest'idea è l'immancabile ritornello di gran parte di quella poesia elogiativa dello stato imperiale, così tipicamente rappresentata da Orazio.

Tua, Caesar, aetas
Fruges et agris rettulit uberes ([12]).

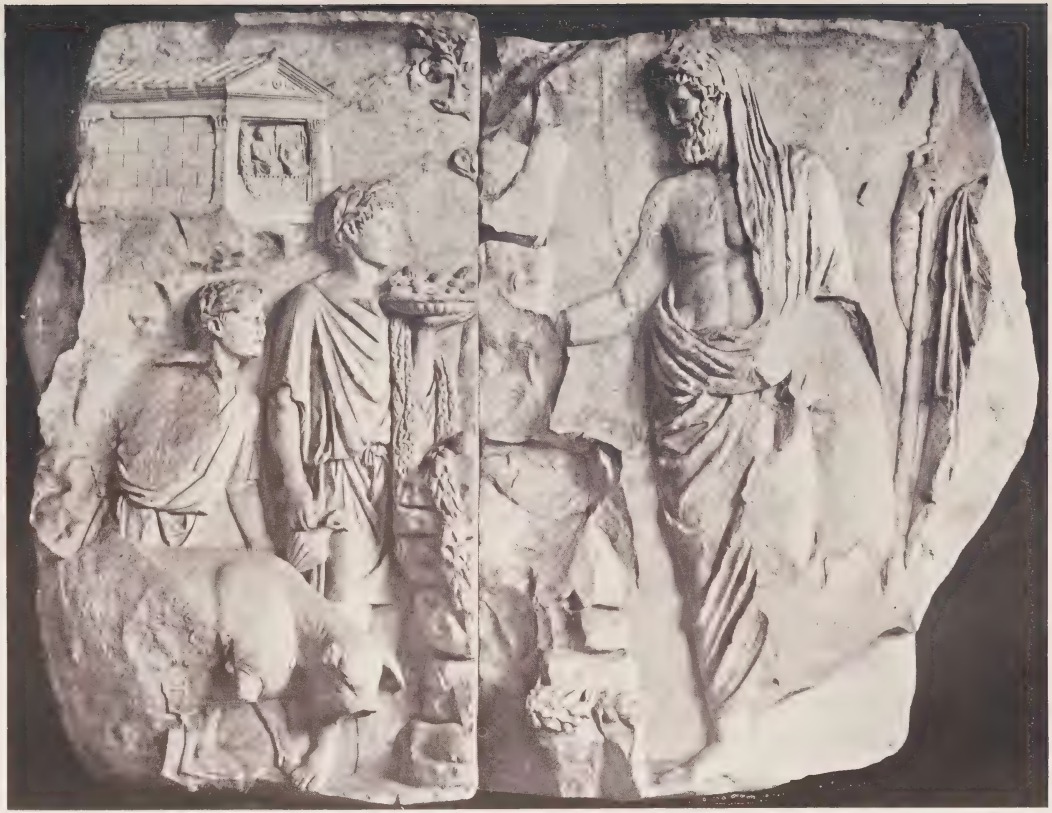
Fig. 10 — Statua di Augusto di Prima Porta - *Dettaglio.* (Roma - Vaticano)

Non poteva dunque questa dea Terra, cantata dai poeti augustei, trovar posto più adatto dell'altare dedicato alla Pace; e là siamo istintivamente indotti a cercare la figura di Tellus, della *Terra Madre,* la prima a goder i beneficî della Pax Augusta che il *novus ordo* garantiva. Ed è naturale che essa riapparisca in una intiera serie di monumenti ispirati alla stessa idea

di questo rilievo dell'Ara Pacis, quali (per citare esempi anche di periodi lontani) il disco argenteo di Aquileia ora in Vienna, dell'età dei Giulio-Claudi[13], l'Apoteosi di Marco Aurelio sul fregio di Efeso[14] e il celebre disco di Madrid[15], riproducente l'Imperatore cristiano Teodosio e i suoi figli in trono, sopra l'antica Terra Madre e i suoi figli, che ancora qui sono rappresentati come quelli su cui principalmente si riversano i beneficî della generosità imperiale.

Fig. 11 — Statua di Augusto di Cherchel (Museo di Cherchel). *Dettaglio-corazza.*

Dall'altro lato dell'ingresso orientale stava un altro gruppo allegorico, al quale appartiene il frammento di una figura di *Roma* seduta su di un mucchio di armi, la quale, secondo una ipotesi recentissima, si crede recasse una corona alla *Pax* stessa[16]. Forse apparteneva a questa lastra anche una giovane figura maschile[17], la cui testa ci rimane, insieme a tracce di una cornucopia, in un frammento del Museo delle Terme; nella qual figura si vorrebbe riconoscere *Honos* («Pace con Onore»), o *Bonus Eventus* (fig. 12). Così Roma, il cui imperio si allargava sulla terra molto al di là dei confini d'Italia, corrisponde armonicamente a Tellus dell'altro gruppo: e la Pace (se fossimo certi che questa era veramente la figura



ENEA E IL PRODIGIO DELLA SCROFA
(Ara Pacis - Rilievo a destra dell'ingresso occidentale)

Roma - Museo delle Terme.

ENEA E IL PRODIGIO DELLA SCROFA (dettaglio)
(Ara Pacis)

Roma - Museo delle Terme.

Fig. 12 — Testa virile proveniente dell'*Ara Pacis* (Roma - Museo delle Terme).

perduta) ci apparirebbe qui al tempo stesso presagio e resultato del benefico governo imperiale.

Composizioni allegoriche dello stesso genere adornano, ai lati, l'ingresso della facciata occidentale; e si ispirano queste non più al dominio universale di Roma, ma al suo leggendario passato. Il rilievo a destra della porta ha una magnifica scena di sacrificio nella quale l'antico rituale dei Penati, di queste antiche divinità latine della dispensa domestica (*penus*), si spiega in un grande quadro mitologico, tutto dominato dall'idea imperiale. In altre parole, l'offerta della scrofa ai Penati è qui trasformata nel Prodigio della Scrofa di Laurento, dal quale doveva Enea riconoscere di essere arrivato al termine delle sue peregrinazioni (fig. 13)[18].

Quum tibi sollicito secreti ad fluminis undam
Litoreis ingens inventa sub ilicibus sus
Triginta capitum fetus enixa, iacebit,
Alba solo recubans albi circum ubera nati
Is locus urbis erit; requies ea certa laborum ([19]).

I Penati latini (ellenizzati qui in modo da non essere più riconoscibili) sono gli stessi Penati Troiani che Enea doveva portare nella nuova patria della sua gente. In modo, per così dire, profetico, essi figurano già deposti in un tempietto di disegno classico, che apparisce in alto, a sinistra, intonando la scena ad un motivo paesistico, pieno di grazia italica.

Due *camilli*, o ministri del tempio, si avanzano da sinistra, uscendo da una grotta che sta sotto al santuario; il primo spinge innanzi la scrofa; l'altro tiene nella mano destra una brocca e nella sinistra, tesa in alto, un piatto di frutta, fra cui si riconoscono facilmente delle pere e delle pigne, le primizie sacre ai Penati e che loro si offrivano; tra i frutti è intrecciato un ramo d'albero, come sul piatto della cosiddetta « Fanciulla » d'Anzio. Il centro è occupato da un altare rustico, formato da una pietra con un festone

legato attorno; gli si erge di fronte un'alta quercia, riprodotta con molta verità e naturalezza, e che fa qui le veci degli alberi sotto i quali (*sub ilicibus*), si doveva manifestare il portento. Incede da destra Enea, in figura di uomo alto e barbuto, con abbigliamento sacerdotale e il mantello maestosa-

Fig. 13 — Enea e il prodigio della scrofa.
Ara Pacis: rilievo a destra dell'ingresso occidentale (Roma - Museo delle Terme).

mente tirato sulla testa coronata di alloro. Lo segue il fido compagno Acate[20], del quale si vedono ora, all'angolo spezzato della lastra, soltanto la mano destra che si appoggia ad un nodoso bastone, ed un lembo della veste (fig. 13 e tavv. 7, 8). Questo soggetto della scrofa apparsa ad Enea, era molto antico e, stando a quanto scrive Varrone[21], si poteva vedere a' suoi tempi, a Lavinio stessa, un antico gruppo in bronzo dell'animale coi trenta neonati; i quali ul-

timi però, è bene avvertire che mancano nel rilievo dell'Ara Pacis. Il fatto è invece più fedelmente rappresentato in un grazioso altare del Vaticano che, sulla faccia principale, porta scolpita l'Apoteosi di Giulio Cesare alla presenza di Augusto.

Mi pare lecito ritrovare almeno una reminiscenza della Scrofa di Laurento in un'opera poco conosciuta del Museo Vaticano[22]; bellissimo gruppo, il quale, messo a confronto, per esempio, con la leonessa di uno dei rilievi Grimani

Fig. 14 — Scrofa con dodici porcellini. (Roma - Museo Vaticano).

(fig. 50), rivela un'arte più severa, forse più strettamente romana di quella, ancora ellenizzante, dei rilievi (fig. 14).

Di notevole interesse sono i pochi frammenti che ci rimangono del rilievo di sinistra. L'albero di fico, che ancora si scorge, col tronco ravvolto da una fascia ad indicare ch'esso è consacrato, e con tracce dell'unghie di un uccello su uno dei rami, non può essere altro che il sacro fico del *Lupercal*, il *ficus ruminalis* tra le cui fronde il Re Picchio (*Picus*) s'indugiava ad osservare i due gemelli, Romolo e Remo, che, là sotto, al riparo di una spelonca, succhiavano il latte della Lupa. Il soggetto della «Natività» di Romolo e Remo fu tra i preferiti dell'arte augustea: non sappiamo com'esso fosse trattato nel rilievo dell'Ara Pacis, del quale disgraziatamente non ci resta, oltre l'albero, che l'omero incompleto di un uomo che sembra appoggiarsi ad un bastone da pastori e che è forse da identificarsi con Faustolo, il balio dei ge-

melli: possiamo farcene però un'idea con l'aiuto di un intarsio di marmo (*opus sectile marmoreum*) della collezione Colonna[23]. Se è giusta la congettura, secondo la quale sarebbe da collocarsi a sinistra la splendida testa barbata di Marte, ora a Vienna (frammento che appartiene indubbiamente all'Ara, benchè sia incerto a quale parte di essa), la scena sarebbe allora bene incorniciata fra il padre vero dei due fanciulli e quello putativo (fig. 15).

Fig. 15 — Testa di Marte. *Ara Pacis. Fregio esterno* (Vienna).

Subito dopo girati i pilastri dell'angolo di S.W. vediamo svolgersi la processione imperiale, lungo la parete Sud, in direzione da oriente verso occidente. Uno dei frammenti ricuperati nel 1903 ce ne conserva la prima parte (tav. 9). Si riconoscono anzitutto quattro littori coi *fasces;* si sono arrestati e raggruppati, e guardano ora indietro, verso un personaggio che, con la toga tirata sopra la testa (*capite velato*), avanza, accompagnato da un assistente. Su di lui convergono gli occhi di tutti; poichè egli è Augusto stesso[24], che sta per fermarsi dentro al recinto e versare, presso l'altare, la libagione. Dopo una lacuna, nella quale collocheremmo volentieri il gruppo delle Vergini Vestali, la cui assenza in questa processione non sarebbe ammissibile, segue un blocco con sei figure, scoperto nel 1903, e fino ad oggi lasciato sotto il Palazzo Fiano (fig. 16). Vediamo qui, a destra, due membri del Sacro Collegio dei Flamini, col berretto legato sotto il mento da strisce di cuoio e terminante in alto col caratteristico piattello sormontato dall'*apex;* anch'essi sono accompagnati da un gruppo di littori.

Viene appresso una lunga schiera in processione, conservataci, come pare, nella sua integrità, in due lastre degli Uffizi[25] (fig. 17, numeri 14-38). Precedono altri due flamini che, con i due sacerdoti del blocco Fiano, formano il numero dei quattro flamini del culto ufficiale, e cioè quelli di Jupiter, Mars, Quirinus e, dal 44 a. C. in poi, del Divus Julius (14). Segue una bella figura giovanile con la veste tirata fin sopra la testa (19) e con la «*sacena*», la scure

rituale che si portava allora soltanto come simbolo del sacrificio, perchè non più in uso[26]. Viene dipoi un personaggio piuttosto attempato (20), dalla figura austera, con un fanciullino attaccato alla veste (21); il quale, nonostante la tenera età, sembra sia stato già assunto all'ufficio di *Camillus*. Una matrona

Fig. 16 — Gruppo di flamini. *Ara Pacis. Fregio meridionale.* (Roma - Palazzo Fiano).

che si vede sul fondo, tiene la mano destra sul capo del fanciullo, il quale si è voltato a guardare indietro e fissa un'altra maestosa matrona. Questa, rappresentata di prospetto e con la testa piegata per tre quarti verso sinistra, non può essere che l'Imperatrice Livia, come mi pare di poter dedurre dal posto eminente che occupa (24). L'identificazione degli altri personaggi è molto più

incerta, e vi accenneremo brevemente in seguito. Dopo Livia vengono altri due giovani, seguiti a loro volta (sulla seconda lastra degli Uffizi) da una matrona che tiene per mano un bambino, tutto impacciato nelle vesti troppo lunghe. La

Fig. 17 *a*) *b*) — *Ara pacis*: processione del fregio meridionale. (Firenze - Uffizi).

donna sta voltata indietro verso un giovane che si può supporre sia il marito. Sul fondo, fra le teste di questi due, apparisce un volto grazioso di donna, coll'indice della mano sinistra portato sulle labbra, nella mossa del *favete linguis*. Attaccato alla veste del giovane viene un altro bambino (la cui testa è restaurata) un po' più grandicello del precedente; e, dietro di lui,

una ragazzina ancora più adulta, la quale lo guarda sorridendo. A destra dei fanciulli stanno altre due donne, e tre figure maschili chiudono questa parte della processione. Oltre a questi personaggi principali, si vedono, sul fondo, parecchie figure secondarie — gente del seguito ed assistenti, probabilmente — tutte col capo ornato di corone.

Questa famiglia (e che tale essa sia è dimostrato dalla presenza di tanti fanciulli) che segue così da presso Augusto e gli alti personaggi del sacerdozio ufficiale, non può essere che la famiglia imperiale. Tutte queste figure di vecchi e di giovani hanno dato occasione alle più svariate interpretazioni; fra le quali scelgo quella che ora esporrò, come la più probabile. Già abbiamo riconosciuto l'imperatrice Livia. La grave figura di uomo anziano che avanza alla testa del gruppo imperiale, ha eluso finora qualsiasi tentativo di identificazione, ma la sua importanza è fuori di dubbio. Il piccolo *camillus* attaccato alla sua veste deve esssere uno dei fanciulli più vicini per parentela all'Imperatore, quasi certamente Lucio Cesare[27]; in tal caso, la matrona che gli tiene una mano posata affettuosamente sul capo, potrebbe essere Giulia (22). Quegli che segue Livia potrebbe essere suo figlio Tiberio (26), seguito da Druso il vecchio (31) con la moglie, la bellissima Antonia (28), e il figlio Germanico: i due giovani sposi si scambiano sguardi affettuosi e stanno parlando fra loro, e perciò quella matrona che abbiamo notato dietro di essi, li invita a tacere portando l'indice alle labbra. Nell'ultima coppia di questa lastra (34. 37) si potrebbero riconoscere Antonia Seniore col marito L. Domizio Enobarbo; mentre il vecchio che sta dietro di loro, è presumibilmente uno dei parenti dell'Imperatore, che per altro non si può identificare.

Passiamo a considerare l'effetto generale del rilievo.

La monotonia della processione è stata evitata abilmente, spezzando la lunga linea in tre gruppi, ciascuno dei quali fa parte da sè, pur restando legato a quello consecutivo. Precede il gruppo dell'Imperatore; lo segue quello dei personaggi sacerdotali, e, infine, l'altro della famiglia imperiale, guidato dall'austero sacerdote, la cui persona serve a legare questi gruppi con i *flamines* del precedente. La processione riesce, in questa parte, anche più animata dalle diverse altezze dei fanciulli e dai loro vivaci movimenti.

« Studiando questi cortei di sacerdoti e di personaggi ufficiali, di giovani magnifici, di donne bellissime, di fanciulli compiti, che in lunga fila incedono al seguito dell'imperatore, dobbiamo confessare che poche opere d'arte avrebbero potuto rendere con altrettanto successo la consapevolezza di un alto valore congiunta alla grazia del portamento. È questa una figurazione storica di prim'ordine nella quale troviamo riuniti il popolo che per primo aveva conquistato il mondo e coloro che allora lo governavano ». (Wickhoff, *Röm. Kunst*, p. 37 sg.).

La processione del lato settentrionale, con la lunga sfilata di senatori e di alti ufficiali dello Stato, è artisticamente assai meno interessante e non richiede un esame così minuto. Delle lastre che la compongono, una si trova

11 10 7 6 5 1

Fig. 18 — *Ara Pacis:* Processione del fregio settentrionale. (Roma - Vaticano).

25 24 23 22 12

Fig. 19 — *Ara Pacis:* Processione del fregio settentrionale (*metà di destra*). (Firenze - Uffizi).

in Vaticano[28], due agli Uffizi e una quarta al Louvre[29]; un altro frammento fu scoperto nel 1903 (figg. 18, 19, 20, 21)[30]. Le lastre del Vaticano e degli Uffizi sono assai mutilate e ignominiosamente restaurate. La linea della processione, innegabilmente maestosa, riesce però singolarmente monotona; vi mancano i contrasti piacevoli del fregio meridionale; i personaggi muovono a coppie sim-

metriche, e la rigidità di quest'ordine è mitigata qua e là soltanto dalle mosse più animate degli assistenti che stanno in fondo e che si vedono via via voltati a guardare indietro o disposti di prospetto. Il vano tra la sesta e l'ottava figura lascia scorgere un *camillus*, che tiene con la mano sinistra abbassata

Fig. 20 — *Ara Pacis:* Processione del fregio settentrionale (*metà di destra*). (Firenze - Uffizi).

a

b

Fig. 21 — *Ara Pacis:* Processione del fregio settentrionale.
(*a:* Parigi - Louvre, *b:* Roma - Palazzo Fiano).

una patera vuota (la quale si vede distintamente subito dietro la figura N. 6) e con la destra alzata una *acerra* o cassetta da incenso; più oltre, al N. 25, si vede un secondo camillo con una brocca, che sta in relazione appunto con la patera portata dal compagno; porta anch'esso con la sinistra l'*acerra* decorata a rilievo con scene sacerdotali[31]. All'estremità sinistra della seconda lastra degli Uffizi, l'austerità della composizione è finalmente un po' rallegrata dalla figura di un bambino molto piccolo, vestito di una camicina corta

corta e trascinato quasi da un uomo che lo tiene per mano; ma non pare che il piccino si senta molto sicuro sulle gambe, e si attacca all'abito di un altro uomo che gli sta dinanzi. La processione continua nella lastra del Louvre, nella quale meritano attenzione specialmente due coppie, l'una e l'altra accompagnate da un fanciullo: il primo è un grazioso ragazzo, col capo leggermente proteso e con la capigliatura e le fattezze dai caratteristici tratti «augustei», l'altra, una bambina tutta attillata e accomodata, cammina diritta e tiene in mano, con quell'aria d'importanza propria dei fanciulli, un mazzolino di fiori. Appartiene infine all'angolo N.E. uno dei frammenti scoperti nel 1903 con la figura di un fanciullo con la *bulla*, accompagnato da una donna.

È assai difficile per noi cogliere l'idea che avrà ispirato la composizione di questi fregi. Si sono voluti confrontare con quelli del Partenone, riproducenti la processione panatenaica. In questo caso, dovremmo figurarci la processione dell'Ara come proveniente dalla via Flaminia e divisa in due sezioni che passerebbero rispettivamente lungo le pareti settentrionale e meridionale, per riunirsi poi sul lato occidentale e penetrare così nel recinto. Ma, mentre nel Partenone v'è in realtà fra le due parti una corrispondenza così stretta che, astraendo dalla massa dell'edificio che le separa, le due processioni vengono naturalmente a riunirsi, nell'Ara Pacis invece è tutt'altra cosa. La pesante schiera dei personaggi ufficiali del fregio settentrionale non corrisponde per nulla ai gruppi della processione imperiale. È in verità difficile determinare una relazione precisa fra le due processioni. Benchè sia evidente una certa intenzione di far corrispondere fra loro i gruppi coi fanciulli alla fine di ognuno dei due fregi, è molto probabile che la processione del lato settentrionale, composta di personaggi di rango inferiore, si debba semplicemente immaginare come progrediente di seguito a quella del fregio meridionale, e che l'artista non abbia avuto l'intento di ripartire la sua composizione in due file parallele, ma abbia semplicemente diviso a mezzo il suo soggetto, destinandone una metà per ciascun lato dell'altare.

Considerati sotto il punto di vista della composizione, i fregi della processione dell'Ara Pacis si possono annoverare fra quelle opere d'arte a cui è di gran vantaggio trovarsi e rimanere allo stato di frammenti. Fino a tanto che gli archeologi poterono disporre le lastre, sparse qua e là, secondo la loro fantasia, le nostre esigenze e i nostri gusti in fatto di composizione si trovavano assai più soddisfatti di ora, dopo che gli scavi praticati nel 1903 ci hanno obbligato ad accettare il monumento così com'è, nella sua evidenza. Ammaestrati dallo studio del Partenone, non si sapeva rinunziare al parallelo fra que-

sti invisibili dei dell'Ara e le divinità che stanno ad attendere la processione panatenaica, mentre essa viene avanti in due file, lungo i due lati del tempio; ma, disgraziatamente per il confronto, la processione non procede affatto in due file parallele. D'altra parte le rappresentazioni di sacrifici e di fatti leggendari rimangono estranee al soggetto, a cui furono attaccate alla meglio, tanto per riempire i quadri delle due pareti d'ingresso; nè sarebbe facile indicare in qual rapporto esse stiano con la duplice processione in marcia. La composizione del fregio è, nel suo insieme, debole e inferiore assai alla stima che se n'è fatta. Se si devono riconoscere all'arte augustea quei caratteri, che ordinariamente le si assegnano, di accademismo e di alta perfezione, e, al tempo stesso, quest'*Ara Pacis* ha da essere «tutto ciò che di più elevato seppero produrre gli artisti augustei»[32], bisogna dire allora che il nostro uso dei termini artistici ha bisogno di essere alquanto riveduto.

Ma la definizione che in generale si dà dell'arte di Augusto, è il riflesso di un'opinione tradizionale raffinata e ribadita da mille ripetizioni, ma che non regge al confronto coi monumenti che quell'epoca ci ha lasciato.

Lo schema di decorazione, quale apparisce nell'Ara, manca di principio, di mezzo e di fine: non un'idea artistica che lo domini, non una meta visibile, non un motivo che lo informi. Sotto questo riguardo, l'altare di Domizio è superiore a quello di Augusto. In quello, anche se l'allegoria e la realtà vengono talora a contatti un po' bruschi, non di meno ognuna di esse, considerata a sè nella sua sfera, offre all'occhio un disegno organicamente composto; le Nereidi fanno centro sul gruppo di Posidone e di Anfitrite e, nella rappresentazione del sacrifizio, le figure di Domizio e di Marte, ai due lati dell'altare, indicano chiaramente qual'è il centro reale e quello ideale della scena.

Uno studio prolungato dei rilievi dell'*Ara Pacis* ci mostrerebbe che siamo qui in presenza di un'arte in embrione, lontana ancora dalla maturità; l'arte ellenica ha elargito allo scultore il tesoro della sua lunga esperienza, ma egli non lo sa ancora tutto afferrare e dominare. Egli è come soverchiato dalla novità e dalla magnificenza del suo tema; e, nell'imbarazzo di scegliere la forma di cui rivestirlo, le prova tutte. Ma il suo è un tentativo coraggioso; è il germe da cui fioriranno, dopo quasi un secolo di studio e di perfezionamento tecnico, i trionfi dell'arte dei Flavii. Gli artisti augustei non furono degli accademici o dei decadenti, e neppure dei servili imitatori; pionieri, essi furono, e le nuove vie da loro segnate, le esplorarono compiutamente, un secolo più tardi, i loro successori.

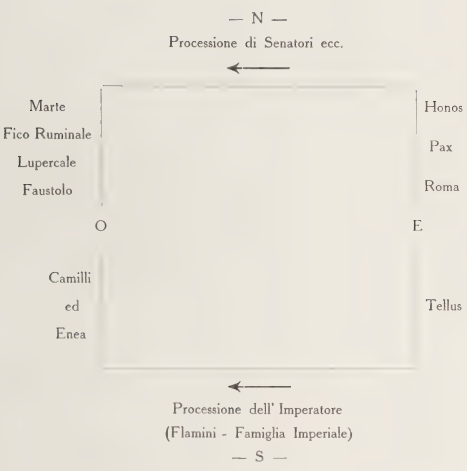
Rimangono da segnalare alcune innovazioni tecniche ed estetiche.

Come, più tardi, le figure dei rilievi dell'Arco di Tito, così queste dei fregi dell'Ara Pacis appariscono staccate dal blocco a varie profondità; il livello originale di esso resta indicato dagli orli superiore e inferiore, sporgenti. Questo è anche il caso del frammento già studiato col « Rendimento di grazie di Ottaviano ». Così, sfruttando lo spazio anche in profondità, si è raggiunto l'effetto delle tre dimensioni. Non si disegna ora più, come nei rilievi più antichi, il semplice profilo delle figure lungo la superficie, ma si cerca di farle apparire in una certa relazione estetica col fondo; il quale va così, piano piano, perdendo il suo carattere neutro e accenna a divenire tutt'una cosa con lo spazio stesso. In progresso di tempo, a questo nuovo rapporto tra le figure e il il fondo vediamo aggiungersene un altro, di ordine, dirò così, psicologico, tra le figure stesse; le quali sembrano quasi scambiarsi le loro impressioni e comunicarsi a vicenda le loro emozioni.

Dentro lo schema generale della processione, certe figure appariscono più strettamente legate tra di loro; come partecipi di una particolare disposizione di animo che le avvicina l'una all'altra. Quest'effetto è dovuto ad una nuova scioltezza di movimenti che si riscontra ora nell'atteggiamento e nella espressione degli occhi: effetto che il Riegl ha additato ed analizzato con le seguenti parole:

« L'attenzione più fissa e più intensa, l'espressione significativa dello sguardo, è uno dei punti pei quali la processione dell'*Ara Pacis* differisce più notevolmente dalla processione panatenaica, prodotto dell'arte greca. In questa troviamo azione (*Handlung*) ma l'elemento psichico (*das Psychische*) è del tutto trascurato. Ed è strano che d'una circostanza come questa non si sia finora tenuto il debito conto. È ancora l'arte imperiale romana che ha riconosciuto l'occhio come l'organo meglio adatto ad esprimere l'attenzione e che ha saputo rappresentarlo con una perfezione sconosciuta per l'addietro e non più dimenticata dall'arte, nel suo ulteriore cammino. Per la prima volta nell'epoca imperiale romana osò l'arte avventurarsi a voltare la direzione dello sguardo su di una linea divergente da quella della testa: riuscendo così a conferire all'attenzione che dirige lo sguardo un significato indipendente e parallelo alla volontà che governa i movimenti delle altre parti del corpo [33] ».

Intenderemo meglio il significato di queste osservazioni, quando studieremo, nel nostro ultimo capitolo, l'arte del ritratto.



Pianta dei rilievi dell'*Ara Pacis*.

Note al Capitolo II.

[1]) Il testo latino (integrato con l'aiuto di quello greco) è il seguente: — *Cum ex Hispania Galliaque, rebus in his provinciis prospere gestis, Romam redii, Ti. Nerone P. Quinctilio consulibus, aram Pacis Augustae Senatus pro reditu meo consacrari censuit ad Campum Martium in qua magistratus et sacerdotes et Virgines Vestales anniversarium sacrificium facere iussit.* — (Th. Mommsen, *Monumentum Ancyranum, 2da ed., pag. 48*).

[2]) L'opera di E. Petersen, *Ara Pacis Augustae*, Vienna 1902, rimane la base di ogni studio intorno alla celebre ara: ma le opinioni del Petersen debbono ora in parte esser modificate in seguito agli scavi del 1903 (vedi nota 3). Importante specialmente per il collocamento e l'interpretazione dei rilievi è la monografia dello Studniczka, *Zur Ara Pacis* (nel vol. 27° delle « Abhandlungen der Philol.-Hist. kl. der Sächs. Gesellschaft der Wissensch. »), Leipzig 1909; nella quale si trova anche una buona bibliografia del soggetto (pag. 902 sg.). Vedi in più l'articolo recente del Sieveking in « Röm. Mitth. » 1917; e quello importantissimo di H. Wagenvoort nella nuova rivista olandese « Medeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome » (1921), p. 108. La questione della precisa cronologia dell'Ara - se cioè essa si debba ritenere eretta nell'anno della *consecratio* (13 a. C.) o in quello della *dedicatio* (9 a. C.) - è ancora *sub iudice*. Oltre a Wagenvoort, op. cit., vedi anche un recente articolo in « Amer. Journal of Archäology » (J. R. Crawford), XXVI, 1922, p. 307 sgg.

[3]) A. Pasqui, *Scavi dell'Ara Pacis Augustae*, in « Notizie degli Scavi » 1903.

[4]) Credute imitazioni delle bugne verticali di un tavolato provvisorio di legno che doveva racchiudere il luogo da consacrarsi per l'*Ara Pacis*. Vedi l'articolo nel quale il Pasqui dimostra che il recinto marmoreo conserva quasi certamente gli elementi di una costruzione lignea: « Studi Romani » I (1913), p. 283 sgg.

[5]) Anche tra questi due fregi correva una sottile striscia, la quale era ornata da un doppio meandro: cfr. Pasqui, art. cit., p. 301.

[6]) Di biade altrice e d'animai la Terra
Doni di spighe a Cerere corona;
L'acque e l'aure salubri ai germi, ai prati
Diano alimento.
(Versione di G. MESTICA).

[7]) Per questa interpretazione, vedi Wagenvoort, art. cit., p. 107 sgg.

[8]) Petersen, *Ara Pacis*, p. 52; dove è ricordata anche la vecchia interpretazione dei « tre elementi ». Il Ducati, *Arte Classica*, p. 681, fa un bel confronto tra queste figure e gli acroterî dell'Asclepieion di Epidauro, di Timoteo.

[9]) A. van Buren, in « Journal of Roman Studies », III, p. 134 sgg.

[10]) Ma Pace, ne' bei dì ch'io volgo in mente,
Coltivi i campi: ella, aggiogando i buoi,
Acconciò le campagne alla semente.
(Tib., *Eleg.*, I, 10, 45. Versione di L. Bondi).

[11]) *Bull. Archéol. du Comité des Travaux hist. et Scientif.* 1916, planches X-XIV, p. 93 sgg.

[12]) " Odi " IV 15, 4 sgg. « Il tuo secolo, o Cesare, rese anche ai campi le abbondanti messi ».

[13]) Reinach, *Reliefs*, II, 146, 1.

[14]) Vedi Strong, *Apotheosis and After-life*, tav. XIV.

[15]) Strong, ib., tav. XIV a.

[16]) Così il Wagenvoort, art. cit., p. 115 sgg.

[17]) Così pensa lo Studniczka, *Zur Ara Pacis*, p. 42; ma il Sieveking, art. cit., pag 93, n. 10, ritiene che questa testa sia piuttosto da riconoscersi come quella del compagno di Enea, sulla lastra col prodigio della scrofa.

[18]) Bella interpretazione, questa, dovuta in primo luogo al Sieveking, « Oesterreichische Jahreshefte », X (1907), p. 186. Un'altra ipotesi, a mio parere meno seducente, è quella del Wagenvoort, art. citato alla n. 17, pag. 110 sgg.

[19]) Virg., « Eneide », III, 389 sgg. — « Quando più stanco e travagliato a riva
Sarai d'un fiume, u' sotto un'elce accolta
Sarà candida troia, ed avrà trenta
Candidi figli a le sue poppe intorno;
Allor di': questo è il segno, e 'l tempo, e 'l loco
Da fermar la mia sede; e questo è il fine
De' miei travagli.
(Versione di A. CARO).

[20]) Per una testa che forse appartiene a questa figura, vedi l'art. cit. alla nota 17.

[21]) *De re rustica*, II, 4.

[22]) « Sala degli animali » 194 : Amelung, *Skulpt. des Vat. Mus.*, II, p. 373 ; Helbig-Amelung, I, p. 176. Ambedue gli autori si rifiutano di credere che il gruppo possa avere qualche rapporto con la scrofa di Laurento.

[23]) « Journal of Roman Studies », I, p. 4, fig. 1 (Strong).

[24]) La somiglianza con Augusto è stata negata ; ma il confronto istituito dallo Studniczka (op. cit., tav. 4) con l'Augusto di Prima Porta non lascia luogo, mi pare, ad alcun dubbio.

[25]) Le interpretazioni delle figure proposte nel testo sono, per la maggior parte, quelle del Petersen e dello Studniczka ; vedi anche Sieveking, art. cit., p. 91.

[26]) Petersen, *Ara Pacis*, p. 96.

[27]) Dal Crawford (art. cit., pag. 313 sgg.) ritenuto essere Druso iuniore, figlio di Tiberio e della sua prima moglie Vipsania. Nel testo non mi son trattenuta a discutere le molteplici identificazioni proposte per queste figure, che in generale si ritiene riproducano la famiglia imperiale. In primo luogo — come ha ben capito il Gardthausen, *Augustus und seine Zeit*, p. 855 — non vi sono argomenti decisivi per affermare che nel fregio sia veramente rappresentata la famiglia augustea, o che lo scultore non si sia invece limitato a presentare semplicemente alcuni tipi idealizzati, senza preciso riferimento all'uno o all'altro membro della famiglia imperiale ; in secondo luogo, queste identificazioni sono sempre in ogni modo quanto di più incerto e malsicuro si possa pensare.

[28]) La prima lastra è murata nel Cortile del Belvedere, in Vaticano (vedi Amelung, *Cat. der Vat. Skulpt.*). Tutte le teste sono più o meno restaurate : anche nelle lastre degli Uffizi, quasi tutte le teste, e molte altre parti, sono di restauro.

[29]) Nella « Salle de Mecène » : vedi E. Michon, *Bas-reliefs historiques Romains du Musée du Louvre*, p. 15 sgg. (in « Monuments et Mémoires », XVII (1910)).

[30]) Pasqui, « Notizie Sc. » art. cit., p. 566, fig. 11 ; cfr. la nostra fig. 21.

[31]) Dopo il secondo camillo, il rilievo fu disgraziatamente guastato, all'epoca del Rinascimento, poichè, non conoscendosi l'unità e la continuità della composizione, invece di riunire le due lastre a questo punto, si tagliò via l'estremità destra dell'una e l'estremità sinistra dell'altra, nell'intento di ottenere due distinti rilievi, ciascuno completo in sè. Le figure così insensatamente distrutte ci sono per fortuna conservate in un disegno del tempo : vedi Petersen, *Ara Pacis*, p. 87, fig. 33.

[32]) Stuart Jones, in « Contemporary Review. », 1906, p. 115.

[33]) *Das Holländische Gruppen-Portrait*, p. 81.

L'IMPERATORE AUGUSTO E QUATTRO LITTORI
(Ara pacis - Frammento del rilievo con la processione imperiale)

Roma - Museo delle Terme.

AUGUSTO (bronzo)

Roma - Biblioteca Vaticana.

CAPITOLO III.

La decorazione Augustea

§ 1. L' Ara Pacis (continuazione): le spirali del fregio inferiore esterno — § 2. Cigni e spirali nelle decorazioni di altari del periodo augusteo — § 3. Decorazione a festoni sulle pareti interne dell'Ara Pacis — § 4. Sarcofagi e altari con decorazione a festoni — § 5. Altari decorati con corone di quercia, con Lari ecc.

ἐπαινῶ καὶ τὸ ἔνδροσον τῶν ῥόδων καὶ φημὶ γεγράφθαι αὐτὰ μετὰ τῆς ὀσμῆς (1).

§ 1. Le spirali del fregio inferiore dell'Ara Pacis. — Il significato vero e l'intensa vita dell'arte augustea non si manifestano forse tanto nelle grandi processioni dell'Ara Pacis, quanto nelle splendide, originali decorazioni floreali e vegetali del monumento. Come abbiamo visto, i fregi esterni poggiano su di un gran podio, tutto decorato con volute di acanto[2]. Le quattro brevi pareti d'ingresso e le due pareti laterali erano ricoperte ognuna con un sistema di spirali, che sbocciavano fuori, a guisa di ricamo, da un acanto centrale e ricoprivano tutta la superficie fino a ricongiungersi con i pilastri d'angolo (figg. 22, 23). Cerchiamo di analizzare uno di questi sistemi, togliendo ad esempio i frammenti della decorazione di una delle quattro pareti più corte. Da una vigorosa pianta di acanto sale su un fusto verticale fogliato e terminante con un ciuffo di foglie. Ai due lati di questo fusto centrale si svolge un'infiorescenza di acanto, curvata in dentro nei rilievi delle pareti lunghe, in fuori su quelli delle pareti corte. Dall'una e dall'altra parte del fusto centrale si incurvano poi due steli scanalati, i quali s'interrompono ad intervalli per far uscire grandi spirali terminanti nei modi più svariati: in mazzetti di foglie, in palmette a ventaglio, in ruvide peonie, in larghi papaveri a cinque petali

o in rosette convenzionali. Il punto in cui la spirale si stacca dallo stelo principale, è abbondantemente adorno di foglie; di mezzo a queste sbocciano spesso fuori, accanto alle grandi spirali, dei viticci delicatissimi oppure dei fiori attaccati a gambi filiformi. Dal punto donde comincia a svolgersi in spirale lo stelo laterale più vicino al fusto centrale, si stacca anche un altro stelo più piccolo e più diretto, il quale finisce in un fiore, su cui sta posato un cigno col collo ricurvo e le ali spiegate. Questi cigni, gli uccelli sacrî ad Apollo, si corrispondono tra di loro, secondo uno schema «araldico»: due di essi comparivano in ciascun lato del disegno centrale delle pareti più lunghe, mentre sulle pareti più corte trovava spazio soltanto uno per lato. Un altro bellissimo dettaglio delle pareti laterali lunghe lo hanno rivelato i resti di una corona di alloro in mezzo alle spirali, indipendente però da esse. Data la posizione di questa corona al centro di una metà della decorazione, si è supposto che ve ne fossero due per ogni lato e che, molto probabilmente, si riferissero alla duplice pacificazione della Gallia e della Spagna, alla quale aveva recato l'ultimo e definitivo contributo il felice esito de' due viaggi di Augusto commemorati appunto dall'Altare. Non si potranno mai lodare abbastanza queste volute floreali dell'Ara Pacis, la precisione del loro disegno, l'immaginosa varietà e la naturalezza delle forme. Ci par di sentire il tessuto forte e fibroso degli steli e quello scabro e nervoso delle foglie dell'acanto, indoviniamo nei petali la trasparenza della seta, nelle foglie

Fig. 22 — *Ara Pacis* Frammento del fregio infer. esterno e del pilastro d'angolo. (Roma - Terme).

di edera una morbidezza pastosa. Ciò deve essere notato e ricordato, se vogliamo apprezzare nel suo giusto valore il contributo dell'età augustea allo sviluppo complessivo dell'arte. Tutto questo mondo di fiori e di piante, già così

Fig. 23 — *Ara Pacis* Fregio inferiore esterno. (Roma - Terme).

pieno di vita, riceve ancora maggiore animazione da un abbondante stuolo di uccelli e di insetti, di cui solo sull'originale si riesce a studiare la sorprendente ricchezza di dettagli. Lucertole — *virides lacertae* — serpentelli e scorpioni strisciano qua e là tra i fiori, e in mezzo alle graziose spirali stanno appollaiati o vanno beccando gli uccelli. Quando questi meravigliosi pezzi erano ancora esposti nei chiostri delle Terme e ci si sedeva a studiarne i dettagli, ci si sen-

tiva come avvolgere dai mille suoni carezzevoli, dalle calde fragranze dei giardini d'Italia; ed altri giardini venivano allora in mente, come quello dipinto sulle pareti della Villa di Livia a Prima Porta o l'altro, virgiliano, del quarto libro delle Georgiche, ove par di sentir salire di tra i fiori il ronzio delle api.

§ 2. Cigni e Spirali nelle decorazioni di Altari del periodo Augusteo. — Lo stile decorativo che ammiriamo sull'Ara Pacis, si ripeteva in una infinità di monumenti minori. Per esempio, nelle spirali e nei fiori finemente modellati, che girano attorno alla famosa tazza d'argento coll'« Apoteosi di Omero », rinvenuta ad Ercolano ed ora nel Museo di Napoli; i cigni, il gruppo dell'aquila e del poeta divinizzato, le figure allegoriche disposte con delicato equilibrio fra i tralci di foglie, sono evidentemente prodotti della medesima arte, alla quale si deve l'Ara Pacis. I cigni, questi uccelli apollinei, che nella tazza di Napoli appariscono quali araldi dell'Apoteosi del poeta, ci richiamano alla mente quelli maestosi che abbiamo trovato ora fra le volute di acanto, e l'altro su cui cavalca lo spirito dell'Aria, nel rilievo con Terra Mater. E molto spesso troviamo i cigni nelle decorazioni di questo periodo: sul bellissimo altare sepolcrale di Arles, i cigni stanno ritti su piccole basi sporgenti dagli angoli; tengono le ali distese in fuori, in modo che due di esse vengono ad incontrarsi sulla faccia anteriore dell'Ara, e le altre due vanno a ricongiungersi con le fronde di palma, spiegate a ventaglio, che adornano gli angoli della faccia posteriore. Le palme con i cigni fanno parte, se così posso dire, del corredo apollineo; ma, usate a scopo decorativo, non hanno un diretto e preciso significato religoso. Del coperchio dell'altare non resta che la porzione inferiore, ornata di eleganti spirali, che finiscono anche esse, come quelle dell'Ara Pacis, in rosette floreali. I cigni sorreggono col becco un festone di quercia (cfr. pag. 51), dal quale pendono dei nastri che riempiono, coi loro svolazzi, lo spazio al di sotto (fig. 24).

Le spirali dell'Ara, a motivi naturalistici floreali, le troviamo adattate e sviluppate in parecchi altari del periodo successivo: come nella pietra sepolcrale di Atimeto Pamfilo, liberto di Tiberio, nel Museo Capitolino (sotto l'Antinoo: Stanza del Gladiatore)[3], orlata di graziose spirali uscenti da una pianta d'acanto centrale, e nell'altare del Vaticano con una delicata orlatura dello stesso tipo (sotto la Terpsicore: Sala delle Muse)[4]. Quest'ultimo si potrebbe confrontare con l'altare di Claudia Januaria (nella quarta ala del chiostro delle Terme) il quale — come il nome stesso indica — appartiene all'epoca dei Claudii e presenta lo stelo intieramente ravvolto dal fitto fogliame, indizio di uno stadio più tardo dell'arte ornamentale[5].

Queste volute dell'Ara Pacis continuarono ad essere una ricca sorgente d'ispirazione per lungo tempo ancora dopo il declinare dell'arte pagana; e, seguendo la fortuna ch'esse ebbero, una volta poste a servizio delle idee cri-

Fig. 24 — Altare con cigni (Arles).

stiane, si vedrebbe chiaro quante volte Roma, piuttosto che l'Oriente, fornì i modelli per i sistemi medievali di disegno. Le spirali, ad esempio, che adornano, in funzione di emblemi della Vite della Vita, un'abside della cappella di S. Rufina e S. Seconda (IV secolo), subito dietro il Battistero del Laterano, sembrano una riproduzione in mosaico dei loro prototipi augustei[6]. E ancora,

nel V secolo, nel Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (440 d. C.), sui mosaici delle due lunette, volute simili si levano ad incorniciare il monogramma di Cristo, mentre gli alti steli sboccianti dai due lati dell'acanto, sostengono figure di Apostoli.

Senza moltiplicare gli esempi, basterà ricordare che le nostre spirali riappariscono nel XII secolo (1108) con uno splendore che sorpassa di gran lunga quello della loro prima comparsa nell'Ara Pacis. Alludo al mosaico dell'abside di S. Clemente in Roma: come sempre, forma la base del disegno un grosso ciuffo di foglie di acanto, che, però, è qui piantato sul Monte donde scaturiscono i quattro fiumi del Paradiso; dal suo fogliame rampolla il *signum crucis,* con la figura del Cristo e con a lato Maria e Giovanni. I soliti steli laterali si separano qui per dar posto a questa scena centrale e spingono le loro spirali esuberanti, vive di un ricco simbolismo, fino agli estremi orli dell'abside.

§ 3. Decorazione a festoni sulle pareti interne dell'Ara Pacis. — Le meraviglie floreali dell'Ara Pacis non sono ancora finite. Dobbiamo ora penetrare nell'interno del recinto riservato al culto. Il recinto dell'Ara era formato di solidi blocchi di marmo; una stretta striscia ornamentale divideva, all'esterno come all'interno, una sezione più bassa dal fregio che correva più in alto. Questa sezione più bassa, sulla quale, all'esterno, si svolgevano le grandi volute di acanto, all'interno era semplicemente intagliata da scanalature verticali[7]. Il fregio superiore, che architettonicamente corrisponde al rovescio del fregio esterno con i quadri in rilievo di processioni e di sacrifici, era ornato con festoni sospesi fra bucrani. In questo uso di festoni di fiori, o di fiori e di frutti, o soltanto di foglie, i Romani non erano certo degli innovatori, giacchè questa rappresentazione naturalistica di festoni era da lungo tempo familiare all'arte greca. Ma questo motivo, per la ricchezza e la varietà che gli artisti di Roma gli conferirono e per la costanza con cui l'adoperarono, divenne nelle loro mani quasi una creazione peculiare dell'arte romana, come lo fu più tardi di quella italiana. Non si può non soffermarsi a studiare la straordinaria varietà di fiori e di frutte in queste corone dell'Ara Pacis: grappoli d'uva, spighe di grano, mele, pere, susine, ciliege, noci, fichi, olive, ghiande, bacche di edera, pine, rami d'alloro e teste di papavero; tutto indubbiamente dipinto a vivaci colori che riproducevano quelli naturali: sicchè questi festoni si dovrebbero annoverare fra i più cospicui esempi di natura morta. Ce ne potremmo figurare l'effetto generale, ravvicinando quanto ci è qui conservato ai festoni dipinti sulle pareti della casa di Bosco Reale o

a quelli che adornano una delle stanze della cosiddetta « Casa di Livia » sul Palatino[8]. Questo motivo ornamentale romano non ha soltanto lo scopo di rompere l'uniformità dello spazio, animandolo e decorandolo con figure più o meno convenzionali, nè ricorre ad imitazioni di pura apparenza superficiale; l'artista ha saputo invece sfruttare appieno il suo soggetto e ha tratto partito da tutti i suoi aspetti: dal penzolar grave del festone, dalla corda tesa per lo sforzo, dai movimenti flessibili delle foglie di cui quasi sembra di udire il fruscìo. Una fedeltà nei dettagli che ricorda l'arte olandese, va qui riunita a quel largo trattamento artistico che solo può dare l'illusione della realtà; e, in effetto, una tecnica esperta ed estremamente accurata è il mezzo più adatto per ottenere questo passaggio della natura nell'arte. La più grande attenzione fu rivolta alle gradazioni del rilievo: da un massimo di sporgenza al centro del festone si scende ad un minimo verso gli orli, dove i fiori e le foglie sono appena leggermente modellati o poco più che schizzati sul fondo. È questo il metodo che va sotto il nome di *illusionismo*, in stridente contrasto col disegno preciso e ben definito del rilievo greco, il quale non perde mai di vista la qualità *tattile* degli oggetti rappresentati[9].

Fig. 25 — Fregio superiore interno dell'*Ara Pacis*. (Roma - Terme).

Qualche spunto di convenzionalismo apparisce però nel naturalismo dei festoni dell'Ara. Essi stanno attaccati ai bucrani per mezzo di nastri attorcigliati ai corni; ma, per le esigenze della simmetria, le estremità di questi nastri, lasciate svolazzanti per riempire lo spazio al di sopra e al di sotto dei festoni, si volgono in direzioni opposte. La tecnica del rilievo di questi nastri è tuttavia la stessa che abbiamo osservato nei festoni e nei rilievi esterni, e cioè tale da dare intiero il senso della differenza di profondità, presentando gli orli e le sottili estremità dei nastri appena rialzate sul fondo. Questa decora-

Fig. 26 — Fregio superiore dell'interno dell'*Ara Pacis*. (Roma - Villa Medici).

zione a nastri svolazzanti è comunissima nei monumenti romani d'ogni specie; in progresso di tempo, troveremo diminuite le qualità « illusionistiche » di questi svolazzi che saranno trasformati invece in pieghe più aspre e più angolose. La patera sacrificale posta subito al di sopra del punto centrale di ciascun festone, fra i nastri svolazzanti, non apparisce congiunta in alcun modo ad esso: probabilmente anche questo simbolo convenzionale di consacrazione è usato qui per riempire lo spazio.

Opera d'arte pregevole sono anche i bucrani che sorreggono i festoni. L'anatomia del cranio bovino è resa con perfetta verità, e tutte le sue possibilità decorative sono largamente messe a profitto; in questo peculiare trattamento del cranio, che troviamo per la prima volta sull'*Ara Pacis* eppoi in numerosi altri monumenti, i Romani si differenziano totalmente dai Greci. Il bucranio romano, anche prima dell'età augustea, è essenzialmente naturalistico;

tutta la struttura delle ossa è riprodotta con grande accuratezza, e le cavità degli occhi e delle narici sono rese in tutti i loro dettagli.

D'altra parte, in monumenti, che, per la loro provenienza, conosciamo come greci e che, pel disegno della decorazione, potrebbero sembrare, a prima vista, del tutto simili ai monumenti romani del periodo corrispondente, il bucranio apparisce modellato in modo del tutto convenzionale. Più che dal ricco dettaglio anatomico del cranio, l'artista è stato evidentemente sedotto dalle qualità decorative del contorno della testa [10].

§ 4. Sarcofagi e Altari con decorazione a festoni. — Fra i monumenti che si possono raggruppare attorno all'*Ara Pacis*, viene al primo posto — così da sembrare quasi opera della stessa mano — una bellissima base del Museo Lateranense — già creduta una copia del «Puteal Libonis» del Foro [11] — adorna di festoni che corrono al di sopra degli emblemi del dio Vulcano (fig. 27). Segue il sarcofago di Berlino, già nella collezione Caffarelli, con festoni e bucrani [12]. I festoni non sono certo ricchi come quelli dell'Ara; il rivestimento di foglie è meno sviluppato, e i fiori e i frutti appariscono di conseguenza più compressi, mentre il bucranio è di forma meno allungata; ma in tutto ciò che è essenziale, come nei rapporti del rilievo col fondo, nella tecnica degli svolazzi dei nastri, nelle patere e nelle coppe che riempiono gli spazi vuoti, questo sarcofago si rivela identico all'Ara e perfettamente augusteo. E lo stesso può dirsi di un frammento di un sarcofago simile di Pietrogrado [13], nel quale però le legature dei nastri sono più ricche di ornamenti e il cranio è decorato con strisce di lana a nodi; il festone è di foglie di alloro e di bacche e sembra debba spezzarsi a metà pel suo stesso peso. Le punte delle foglie e i margini estremi del festone vanno a confondersi col piano, secondo il vero stile illusionistico. E difatti, chi guardi un festone vero, appeso, non ne riceve l'impressione di un contorno definito, ma gli sembra quasi che i margini vadano dileguando nello spazio circostante. E questa osservazione è giusta, tanto se immaginiamo questi festoni augustei lasciati penzolare liberi nello spazio, quanto se ce li figuriamo attaccati di contro ad una parete.

Una variante notevole del tipo di sarcofagi ora studiato, ci è offerta da un sarcofago augusteo di Napoli, dove le singole figure di Zeus, Era, Apollo e delle Muse appariscono in mezzo a due piloni riuniti da festoni legati con nastri svolazzanti (fig. 28) [13a]. Nell'esemplare di Napoli, i festoni e i piloni formano come una pergola, al di sotto della quale sono immaginate le figure, stanti o sedute: la stessa disposizione troveremo ancora nella tazza d'ar-

gento con gli scheletri, di Bosco Reale, e nella tazza con gli Eroti, di Pompei (pag. 53).

L'altare del Museo delle Terme, con rami di platano incrociati e un bucranio nello spazio intermedio, rappresenta un vero trionfo dello stile illusionistico augusteo (fig. 29)[13] . Motivi eguali o simili, con festoni o con rami e

Fig. 27 — Base dell'epoca Augustea. (Roma - Museo Laterano).

bucrani, si riscontrano anche in una serie numerosa di altari sepolcrali. Così sugli altari augustei come, per l'addietro, su quelli ellenistici, al posto dei bucrani si trovano spesso, come sostegni di festoni, Cupidi e Vittorie. Più tardi, al tempo di Tiberio e di Claudio, compaiono, quali variazioni ulteriori dello stesso tema, teste di arieti e teste di Ammone[14]. Questo stile di decorazione, nato senza dubbio dall'intenzione di render duraturi nel marmo i festoni delle sacre cerimonie, si trova, con solo qualche modificazione della tecnica, fino agli ultimi tempi del paganesimo. Nel periodo adrianeo, troveremo

Fig. 28 — Sarcofago con pilastrini. (Napoli - Museo Nazionale).

questi festoni — trattati con spontaneità e freschezza quasi augustee — su di un altare di Cori, che, trasformato in fonte battesimale, sta ora nella Chiesa di S. Pietro, la quale è come incastrata nel famoso tempio cosiddetto di Ercole.

Lo spazio al di sopra del concavo del festone è, come nell'*Ara Pacis*, ben a proposito ornato con una *patera*, che si alterna con la coppa da libagioni (come nei sarcofagi di Berlino e di Pietrogrado), e con altri arredi usati nei sacrifici. Più tardi, a decorare questo spazio, si incontrano *Gorgoneia*, ma-

Fig. 29 — Altare decorato con bucranio e foglie di platano. (Roma - Terme).

schere, aquile ad ali spiegate, busti-ritratti e tavolette con iscrizioni. Nei sarcofagi poi, come vedremo più innanzi, lo stesso spazio è occupato talvolta da intere scene a soggetto; come, per esempio, nel magnifico sarcofago del Louvre (fig. 30), dove nelle concavità soprastanti ai festoni della faccia anteriore e dei lati, sono svolti soggetti ispirati alla leggenda di Atteone (Clarac-Reinach, 3, 4)[15]. Nei tipi più antichi, lo spazio al di sotto del festone è lasciato nudo, o, tutt'al più, interrotto dalle estremità dei nastri raccolti verso il centro; nei tipi più recenti vi sono invece introdotti ornamenti di vario genere, e, agli angoli, sfingi,

Fig. 30 — Sarcofago col mito di Diana e Atteone. (Parigi - Louvre).

aquile od altri tipi di sostegni fanno riscontro a quelli dei festoni agli angoli superiori. Queste decorazioni degli angoli tendono specialmente a far risaltare, accennando un movimento verso i lati, la «tridimensionalità» dell'oggetto decorato. Un tale effetto estetico dei sostegni d'angolo era stato già intravisto, fin dal quarto secolo, dall'artista che scolpì la base di Asclepio, ad Epidauro[16]; però di regola gli artisti greci cercarono di scansare il problema delle tre dimensioni, dando di preferenza all'altare la forma circolare. Nei casi in cui adottarono la forma quadrata, mantennero isolate le decorazioni delle singole facce, sicchè le diverse parti apparivano soltanto materialmente contigue, ma non connesse fra loro esteticamente[17].

Questi festoni sono anche la decorazione preferita per suppellettili o utensili d'ogni genere, in marmo, bronzo o argento. N'è un bell'esempio il tripode di bronzo del Museo di Napoli[18]. La rotonda parete verticale del piatto è ornata con bucrani cui sono appesi festoni di foglie di alloro e di bacche, simili a quelli del frammento di Pietrogrado; mentre le volute del

piede ricordano quelle dell'Ara Pacis, e le sfingi alate si possono considerare un capolavoro della plastica augustea. Un esempio perfetto del festone augusteo, che ci dà ancora, malgrado le mutilazioni, quella sensazione di freschezza propria dei lavori in argilla, lo abbiamo nei festoni di rose sospesi al di sopra degli scheletri che vediamo rappresentati in modo così faceto, in atto di conversare o di parlare da soli, in due delle tazze del famoso « Tesoro di Bosco Reale » (fig. 31)[19].

Questi tralci di rose intrecciati al di sopra di persone intente a conversare, ricordano quello « stile a pergola » che già facemmo rilevare nel Sar-

Fig. 31 — Tazza con scheletri, di Bosco Reale. (Parigi - Louvre).

cofago delle Muse, di Napoli. Lo troviamo di nuovo, in forma anche più elaborata, su un vaso di vetro azzurro a rilievi bianchi, di Pompei[20]; ricchi festoni di frutta e di foglie vanno a formare un vero pergolato, sotto al quale un gruppo di amorini mangia frutta e fa della musica. Un paesaggio pastorale, con capre e pecore, con alberi e una cista mistica, adorna il piccolo fregio che corre in basso, sotto la scena principale.

Un curioso oggetto del Museo delle Terme[20a], che pare essere il piede di una tazza o di un candelabro, ci mostra lo stile e la decorazione floreale augustea, portati al loro estremo limite. L'orlo verticale è spezzato in una serie di nicchie, ognuna delle quali contiene una statuetta; al di sopra si eleva il fusto, nascosto dentro una sottile pianta di acanto, fra le cui larghe foglie si vedon giocare, come a nascondino, amorini e piccoli animali. Da ciascun

lato sporgono sfingi alate, e, subito al di sopra di queste, sta in punta di piedi una figura drappeggiata, qui forse in funzione di sostegno addizionale della tazza. A ragione si è voluto ravvicinare quest'arte a quella del tripode di Napoli, quantunque essa sia di una data più tarda, appartenendo probabilmente al periodo di Nerone (fig. 32).

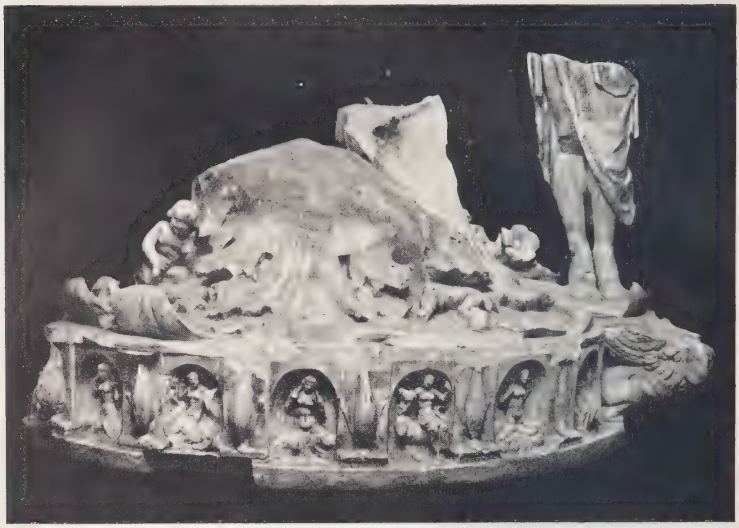


Fig. 32 — Base scolpita. (Roma - Museo delle Terme).

§ 5. Altari decorati con Corone di quercia, con Lari, ecc. — Dal festone alla corona era breve il passo. Quest'ultimo motivo venne specialmente di moda dopo che fu conferita ad Augusto la *corona civica*, nel 34 a. C.; usato specialmente, da prima, sulle facce quadrate degli altari, passò presto a decorare le lastre oblunghe dei sarcofagi e di altri monumenti, finchè, in progresso di tempo, seppe darci dei capolavori di illusionismo, come quella corona con l'aquila, attribuita all'epoca di Traiano, che si ammira oggi nel vestibolo della chiesa dei SS. Apostoli. Sugli altari, la corona comparisce di frequente associata con le immagini dei Lari;

specialmente sui numerosi altari dedicati agli dei del culto domestico, ritornato allora in grande onore per volontà di Augusto. In tal caso, nella faccia principale dell'altare è rappresentata di sovente una scena di sacrificio; come nell'altare del Palazzo dei Conservatori, col sacrificio dei quattro *Vicomagistri*[21], nel

Fig. 33 — Ara col sacrificio dei Vicomagistri. (Roma - Museo del Palazzo dei Conservatori).

quale la *corona civica* (di cui non restano che scarse vestigia) occupa la faccia posteriore, mentre su quelle laterali stanno i Lari coi rami d'alloro. I Lari poggiano su basi, quasi fossero statue in tutto tondo, secondo il sistema di moda per questa classe di rilievi. Come indica l'iscrizione, questo notevole altare appartiene all'anno 2 d. C. (fig. 33, 34)[22].

Notissimo è l'altare dei Lari negli Uffizi, alla fine del terzo corridoio[23]. Come quello dei Conservatori, è datato dalla sua iscrizione all'anno 2 d. C. Sulla faccia anteriore sta Augusto, che si appresta a celebrare il sacrificio; ha alla sua sinistra Livia, splendidamente abbigliata, e alla

Fig. 34 — Ara dei Vicomagistri (*facciata laterale*).

destra un giovane nel quale si deve forse riconoscere Lucio Cesare, il figlio di Giulia e di Agrippa. Nella faccia posteriore è scolpita la corona di quercia con la *patera* e l'*urceus*, in mezzo a due alberi di alloro. Sulle facce laterali stanno i due lari di Augusto (con iscrizione) a sinistra, e una Vittoria librantesi a volo al di sopra di un trofeo, a destra. Le basi che sorreggono le figure fanno sospettare in esse altrettante imitazioni di statue in tondo (fig. 35).

ALTARE CON TESTE DI AMMONE

Parigi - Museo del Louvre.

BIGA DI MARMO (dettaglio)

Roma - Museo Vaticano.

I due altari ora menzionati rappresentano cronologicamente un prezioso punto di partenza per lo studio dei monumenti dello stesso genere, la cui serie offre attrattive tutte particolari, sia per le reminiscenze di un culto di così singolare soavità, sia per la semplicità e la varietà dei gruppi nel quadro

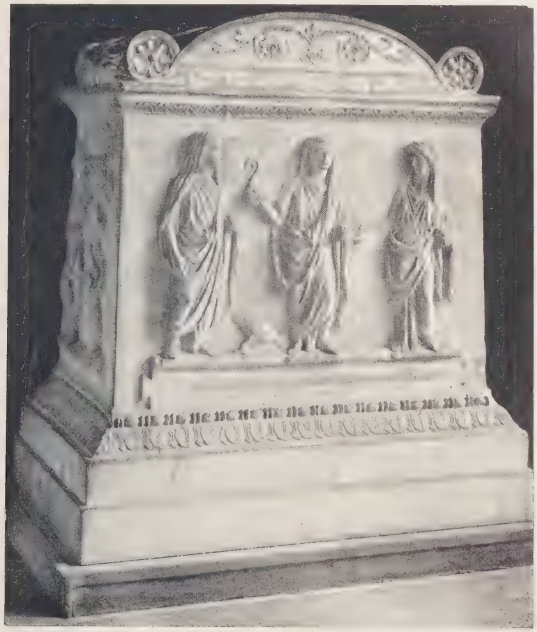


Fig. 35 -- Altare Augusteo. (Firenze, Galleria Uffizi).

principale, sia in fine per la rappresentazione naturalistica delle foglie di quercia e di alloro e per le graziose pose dei Lari.

Se ne possono citare altri due esemplari del Vaticano. Il primo serve di base all'Apollo, nella Sala delle Muse; sul davanti, intorno ad un altare, troviamo Augusto e i due Lari; sui due lati, scene di sacrifici, e sulla faccia posteriore, la corona di quercia[24]. Il secondo, cronologicamente più antico, sta nel Cortile del Belvedere, e ci interessa sopratutto in quanto si differenzia

dal tipo generalmente adottato più tardi [25]. Sulla faccia anteriore, in mezzo a rami di alloro, è scolpita una Vittoria la quale, invece della solita corona di quercia dei monumenti più tardi, tiene un grande scudo; la faccia posteriore è occupata dall' « Apoteosi di Cesare », e in quelle laterali è raffigurato il « pro-

Fig. 36 — Altare di C. Manlio. (Roma - Laterano).

digio della scrofa albana » a destra, e, a sinistra, un'ara, a' cui lati stanno un uomo e una donna, ciascuno con la piccola statuetta di un Lare in mano. Al di sopra di questa scena è appeso un festone co' suoi nastri, e nello spazio libero in alto si vedono gli arredi sacrificali.

Potremmo citare fino all' infinito esempi di questo motivo, così bello e così diffuso, della corona di quercia; ma ad illustrarne, come ora facciamo, l'uso nell'età augustea, basteranno altri due monumenti, anch'essi custoditi, insieme al già ricordato altare coi cigni (fig. 24), nel ricco Museo di Arles.

Il primo è un altare del solito tipo, notevole per la bellezza e la ricchezza della corona (Altmann, fig. 150); delicato è l'incavo delle foglie, ben conformate, entro il quale sta la ghianda. Il giuoco di luci e di ombre dato dalle foglie e dai nastri svolazzanti, è il resultato della tecnica naturalistica, e contrasta con

Fig. 37 — Altare di C. Manlio (*faccia posteriore*).

la durezza del secondo altare (Altmann, fig. 151); il quale è dedicato a *Bona Dea* e merita di essere qui ricordato per la singolarità della corona, composta di foglie di quercia selvatica o di leccio, accuratamente imitate.

Nell'interessante altare di C. Manlio al Laterano, le facce laterali portano le figure dei Lari con lunghi rami d'alloro; quella posteriore, invece della corona di quercia, presenta un quadro a soggetto (*Concordia* attorniata da sei adoranti, tre uomini e tre donne) in corrispondenza con la complicata scena di sacrificio, forse al Genio Imperiale, della faccia anteriore (fig. 36, 37)[26].

Nell'arte greca le piante non compariscono che per essere stilizzate in forme architettoniche; nell'arte romana invece, le tendenze stilizzanti sono sopraffatte dall'amore della forma naturale. Coloro che hanno familiarità con le forme convenzionali del loto nell'arte egiziana o dell'acanto nell'arte greca, rimangono quasi sorpresi osservando che anche le piante rappresentative dell'idea imperiale (l'alloro simbolico, la quercia e l'olivo) non furono mai stilizzate e conservarono invece sempre le forme naturali, distendendo le loro foglie e i loro frutti in ogni spazio artisticamente utilizzabile. Nè potremmo portarne un esempio più bello e più istruttivo delle tazze e degli altri utensili del

Fig. 38 — Tazza di Arezzo (Coll. Loeb).

Tesoro di Bosco Reale, decorati con rami e bacche di olivo o con foglie di platano[27]. Splendidi esempi ne sono ancora la tazza ornata con rami di mirto, trovata ad Alise, l'antica Alesia[28] (Museo di St. Germain), e parecchie delle tazze del tesoro di Hildesheim a Berlino, una delle quali è specialmente notevole per la sua decorazione a corone di fiori, foglie e frutti, appese a tirsi che vanno ad incontrarsi al di sotto dei manichi[29]. Innumerevoli esempi di decorazione floreale ci sono offerti, oltre che dai vasi d'argento, dalla squisita ceramica di Arezzo, usata spesso al posto di quelli pel suo minor costo. Tutti i motivi su cui ci siamo finora intrattenuti, li ritroviamo su di essa; o soli, o combinati con scene o con singole figure di grazia incomparabile (fig. 38).

Le caratteristiche degli altari del periodo Augusteo e dei periodi immediatamente successivi si trovano riunite tutte nell'altare di Amemptus, al Louvre. Questo Amemptus è indicato dall'iscrizione come liberto dell'Imperatrice

Livia; e perciò non possiamo assegnare al suo monumento sepolcrale una data anteriore al regno di Tiberio. Soffermiamoci dinanzi a questo squisito originale e cerchiamo di penetrarne le minute bellezze (fig. 39).

Fig. 39 — Altare di Amemptus. (Parigi - Louvre).

Delle torce accese, poggiate su teste di cignale egregiamente scolpite, stanno come sostegni d'angolo, al posto degli spigoli, facendo indovinare i lati del monumento e destando nell'osservatore la sensazione della terza dimensione. Alle estremità superiori delle torce è appeso un triplice festone; i due segmenti più corti vanno a riunirsi, sotto la cornice dell'altare, ad una

borchia che sorregge una maschera; il più lungo gira attorno agli angoli della tavoletta con l'iscrizione e, nello spazio che resta libero in basso, sostiene una magnifica aquila ad ali spiegate. Nel secondo spazio, fra il festone e la base dell'altare, i ben noti temi sepolcrali dei Centauri e di Eros con Psiche, simboli dell'anima, sono graziosamente riuniti in una di quelle scene care agli spiriti romantici del tempo d'Augusto. Un bel Centauro barbuto ed una giovane Centauressa si scambiano canzoni d'amore e le accompagnano col suono, quegli di una superba lira sostenuta sul ginocchio sinistro rialzato, questa del doppio flauto: il Centauro sta voltato indietro per afferrare le note del flauto suonato da un Eros birichino che gli è a cavallo sul dorso; mentre sulla Centauressa è seduta Psiche, riconoscibile alle ali di farfalla, la quale, con maggior serietà del suo camerata, accompagna il canto con le castagnette. In mezzo ai due centauri sono un corno e una brocca rovesciata. Questo tema ritorna frequentemente: per esempio, sulle due tazze d'argento del Museo di Napoli (Ruesch, 1877) e su quelle di Berthouville, a Parigi[30]. Benchè dunque ispirato indubbiamente a motivi assai comuni, è ripetuto qui con grazia e freschezza straordinarie. Ad ogni lato dei festoni pende una lunga striscia di lana a nodi. Sulla faccia posteriore e su quelle laterali riappariscono i festoni corti; ma, nell'una, alla borchia centrale troviamo appeso, invece della maschera, un cranio di bue, nelle altre invece crani di cervi (con allusione, forse, alla longevità dell'animale). In basso, incorniciati dai rami d'alloro, cari all'arte augustea, si vedono arredi sacrificali e oggetti simbolici.

Nel Louvre troviamo ancora un altro altare riccamente decorato (tav. 11) che le teste di Ammone agli angoli ci dicono appartenere a un periodo un po' più tardo, probabilmente a quello di Nerone o di Claudio. Nello spazio fra la tavola per l'iscrizione e il festone è scolpita, come *apotropaion*, una magnifica testa di Gorgone, fiancheggiata da cigni: sotto il festone si vede una Nereide a cavallo di un mostro marino, e, negli anelli formati dalla coda di questo, sgambettano tre Amorini. Come nell'altare di Amemptus il tema dell'Apoteosi, così qui quello del viaggio dell'anima alle Isole Beate è trattato con deliziosa leggiadrìa. Agli angoli posano grandi aquile su basi decorate a rilievo da maschere trionfali. Questo altare, che potrà appartenere alla metà del primo secolo, rivela la tendenza ognora crescente a coprire di ornamenti tutta la superficie disponibile. Nella stessa categoria di decorazioni rientra in fine un terzo altare del Louvre, quello di P. Fundanio Velino, decorato con teste di ariete e con sfingi. (Altmann, 42).

Abbiamo parlato ora, in anticipo, di altari dell'epoca di Tiberio e anche di Claudio; in realtà queste are sepolcrali formano una serie compatta, con

linee di sviluppo ben determinate, così che ci è sembrato logico esaminarle di seguito all'*Ara Pacis*, con la quale hanno in comune tanti elementi decorativi. Nel secondo secolo, il loro posto sarà preso, grado a grado, dai sarcofagi, che, sotto Adriano e Marco Aurelio, vedremo svilupparsi in forme d'arte singolarmente originali e istruttive. Per altro, nè questi piccoli altari nè le urne cinerarie dello stesso periodo vanno considerati come manifestazioni di un qualche altissimo ideale estetico; essi ci sono invece preziosi, là dove niente o poco altro di meglio ci resta per sostituire gli anelli perduti nella lunga catena delle forme d'arte: come preziosa è, per la nostra conoscenza dell'arte attica, la serie numerosissima delle stele.

Del trattamento augusteo delle foglie, dei fiori e delle frutta vogliamo dare, per concludere, ancora due esempi, come quelli che riuniscono in sè tutto ciò che questa serie offre di più eccellente. Il primo è il carro votivo di marmo da cui prende il nome la «Sala della Biga» nel Museo Vaticano (tav. 12)[31]. Per apprezzare questo capolavoro, bisogna, astraendo dai restauri (cavalli tumultuosamente galoppanti, ruote pesanti), portare tutta la nostra attenzione sul corpo del carro che, esso solo, è antico. L'esterno è adornato da spighe di grano e da capi di papavero sbocciantì da fiori di acanto: tutto mirabilmente modellato e simboleggiante Cerere alla quale era forse dedicato il carro. Nell'interno è un «pilastro sacro», ornato da due rami d'alloro e da due bende sacre.

Il secondo esempio è offerto dallo splendido fregio, ora nel Museo delle Terme, proveniente da qualche edificio circolare del Palatino. Sulla superficie leggermente concava sono rappresentati lunghi tralci d'olivo sospesi tra lire e maschere. È questa certo una delle più grandiose decorazioni della prima età imperiale (fig. 40)[32]. Qui, come nell'Ara Pacis e in tutti gli altri esemplari da noi esaminati, la vera, la grande arte, anche quando essa è puro ornamento, rivela la sua funzione sacra e religiosa.

Fig. 40 — *Fregio del Palatino.* (Roma - Terme).

Note al Capitolo III.

[1]) Lodo pure il roridо aspetto delle rose e direi quasi che anche l'odore di esse è lì dipinto. (Filostrato, *Comus*).

[2]) Petersen, *Ara Pacis*, p. 18 sgg. Altri bei frammenti di questa decorazione vennero in luce negli scavi del 1903: « Not. Sc. » 1903 (A. Pasqui). Vedi anche la lista datane dal Michon, in « Monuments et Mémoires » (1910), p. 37 sgg. Fra i frammenti rinvenuti recentemente, ve ne sono alcuni con dettagli graziosissimi; come il mazzetto di edera (Terme).

[3]) (British School at Rome), *Cat. Sculptures of Capitol. Museum*, p. 352, n. 12a.

[4]) Altmann, *die Römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, n. 132, fig. 105 (Livia Ephyre).

[5]) Altmann, n. 135, fig. 101. Un bell'esempio del motivo a spirali e a rosette ci è offerto dal fregio del tempio di Augusto e Roma a Pola (fot. Alinari, 21193).

[6]) Vedi, a questo proposito, il bellissimo articolo di Corrado Ricci in « Bollettino d'Arte », 1914, p. 141 sgg.

[7]) Si è già detto che queste scanalature riproducono le bugne verticali del recinto ligneo (vedi nota 4 del cap. II).

[8]) Queste pitture parietali sono forse dell'età stessa della casa che fu prima proprietà di Ortensio.

[9]) Uso questa parola nel senso datole dal Riegl, il quale adopera il vocabolo *taktish(-tactilis)*, per esprimere la dimensione materiale; mentre con la parola *illusion* vuole indicare la sensazione della dimensione ottenuta con mezzi estetici.

[10]) Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, p. 63 sg.

[11]) Helbig-Amelung, 1210.

[12]) Altmann, op. cit., p. 67 sg., fig. 25.

[13]) Altmann, fig. 26.

[13a]) Altmann, fig. 21; Reinach, *Reliefs*, III, 78, 1; Ruesch, n. 604.

[13b]) Paribeni, *Terme di Diocleziano* e *Museo Nazionale Romano* (1922), p. 252, n. 727.

[14]) Altmann, *Grabaltäre*, p. 70; *Archit. und Ornam.*, p. 72. Le teste di Ammone, quelle di ariete ed anche il bucranio hanno significato apotropaico.

[15]) Il sarcofago è disgraziatamente molto restaurato. La data è più probabilmente giulio-claudia che augustea; cfr. Altmann, *Grabaltäre*, p. 288.

[16]) Arndt-Bruckmann, *Denkmäler;* n. 564; la base è ora nel Museo Centrale di Atene. Sul rilievo di fronte si vede un'ala della Nike e una porzione di panneggio: l'altra ala e il resto della veste compariscono sul lato corto adiacente. Vedi anche *Epidaure*, di Defrasse e Lechat, 1895, p. 87, dove il Lechat critica severamente la Nike, senza afferrare l'intenzione dello scultore.

[17]) Altmann, *Grabaltäre*, p. 8.

[18]) *Guida Ruesch*, 1542; Altmann, *Grabaltäre*, pag. 59, fig. 51.

[19]) Héron de Villefosse, *Le Trésor de Bosco Reale*, in « Monuments Piot », V (1899), p. 58-68, Tavv. V, VII, VIII. I soggetti sono i seguenti: *a*) Dialogo fra Zenone ed Epicuro (con iscrizione: *Ζήνων Ἀθηναῖος Ἐπίκουρος Ἀθηναῖος*): mentre Zenone parla, Epicuro sgranocchia una focaccia, che un porco annusa con desiderio (sopra la massima: *τὸ τέλος ἡδονή*). Sotto il manico, è dipinto il drammaturgo Moschione (*Μοσχίων Ἀθηναῖος*) e un altro scheletro che, accompagnandosi con la lira, canta le parole *τέρπε ζῶν σεαυτόν* (divertiti mentre vivi). A Moschione corrisponde, sul davanti del vaso, la dignitosa figura di Sofocle. *b*) Tre scheletri conversano spensieratamente, mentre, dietro di loro, la Parca *Κλωθώ* allunga le sue braccia attorno ad essi. Il primo scheletro si sta coronando di rose e ne ha dappresso due piccolini che rappresentano la letizia (*τέρψις*) e la spensieratezza: « spassati mentre vivi, perchè il domani è incerto ». Lo scheletro alto, a sinistra, cerca di nascondere una borsa rigonfia (*φθόνος*) e con la mano destra offre allo scheletro di mezzo una farfalla (l'*animula* del saggio dell'epoca imperiale). Il terzo scheletro, più serio e contegnoso, contempla un cranio. Una figura in questo stesso atteggiamento si ritrova su di un'altra tazza (« Monuments Piot ». Tav. VII), e ci rammenta il soliloquio di Amleto « and this is man ».

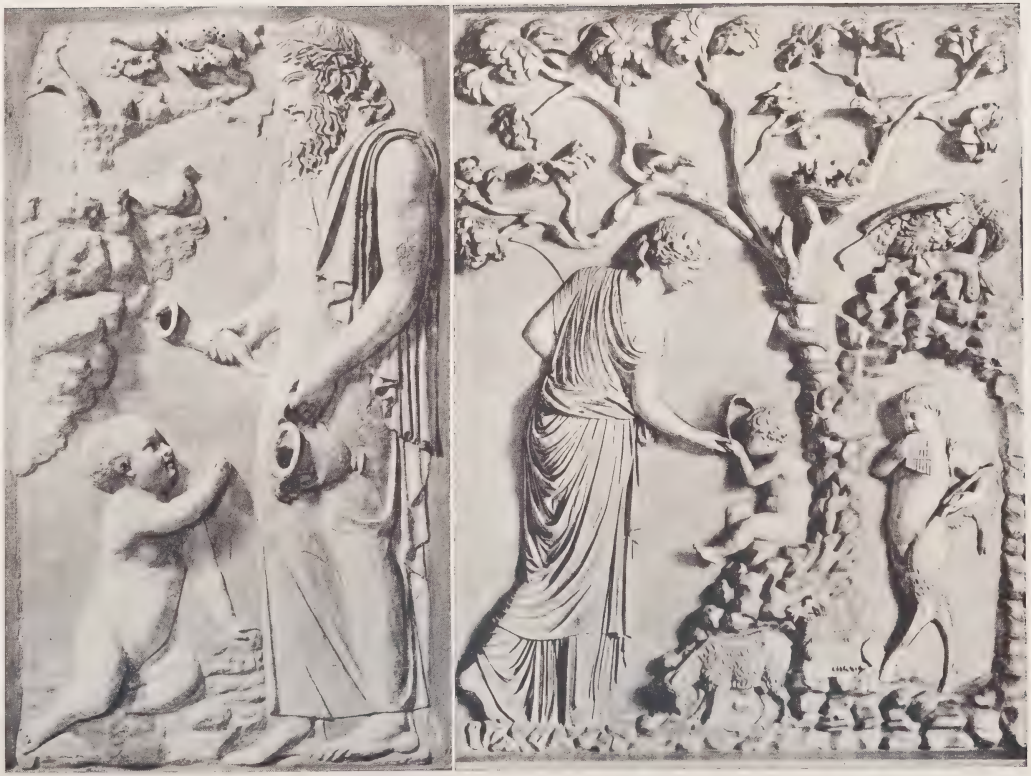
[20]) *Guida Ruesch*, 1842.

[20a]) Paribeni, op. cit., p. 255, n. 740.

[21]) Gli animali sono un porco per i Lari, un toro per il *Genius Augusti*.
[22]) Helbig-Amelung, n. 901.
[23]) Altmann, n. 231.
[24]) Altmann, n. 234, fig. 42.
[25]) Altmann, 230; Strong, *Apotheosis and After-life*, tav. VII, VIII.
[26]) Helbig-Amelung, 1177; Aitmann, 235. Per l' iscrizione vedi Dessau, 6577.
[27]) « Monuments Piot », tav. XVII, XVIII.
[28]) « Monuments Piot », IX (1902), tav. XVI; S. Reinach, *Apollo*, fig. 104.
[29]) E. Pernice und F. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund* (Berlin 1901), tav. X.
[30]) Reinach, *Reliefs*, I, 73.
[31]) Helbig-Amelung, 319.
[32]) Helbig-Amelung, 1263; cfr. Pasqui, in « Studi Romani » I, p. 392.

ERMAFRODITA E PANE (rilievo)

Roma - Palazzo Colonna.



INFANZIA DI ASCLEPIO — NINFA, PANE E PICCOLO SATIRO
(rilievi)

Roma - Museo del Laterano.

CAPITOLO IV.

Da Augusto a Nerone

§ 1. I rilievi di Villa Medici — § 2. La base di Sorrento e la scultura dei frontoni nell' età augustea — § 3. L' Ara Pacis e rilievi affini — § 4. La base del « Tevere » al Louvre — § 5. Due tazze d' argento di Bosco Reale — § 6. Cammei e gemme del periodo augusteo — § 7. Statue singole del periodo augusteo — § 8. L' arte romana del periodo augusteo nelle provincie: il trofeo di Adamklissi e monumenti affini — § 9. Periodo dei Giulio-Claudî [da Tiberio a Nerone]. Le Basi di Pozzuoli, di Cervetri, ecc.

§ 1. I rilievi di Villa Medici. — I rapidi mutamenti cui andò soggetta Roma nel primo secolo d. C., il grande incendio di Nerone, le vaste opere pubbliche intraprese nel secondo secolo da Traiano e dagli Antonini, bastano in gran parte a spiegarci la scarsità — grande specialmente in Roma — dei monumenti del periodo augusteo e di quello dei Giulio-Claudî. E difatti, fino alla scoperta dell'Ara Pacis, non ve n'era alcuno che si potesse datare con qualche sicurezza e prendere come punto di partenza per lo studio dei prodotti artistici affini. In numerosi altari e sarcofagi del primo secolo già abbiamo rilevato l'influsso artistico della decorazione a fiori e a piante del l'*Ara Pacis*. Un certo numero ancora di opere d'arte, benchè di epoca più tarda, è da mettersi in relazione con le altre sculture di quel monumento.

Tra le principali ricordiamo i rilievi murati a Villa Medici dalla parte del giardino, e già ritenuti come provenienti dall'*Ara Pacis;* ma, oltre che non vi sarebbe là posto per essi, dopo la scoperta delle nuove lastre nel 1903, anche lo stile e la composizione loro ci appariscono ora diversi da quelli augustei, e più probabilmente invece giulio-claudî. I rilievi sono troppo frammentari perchè se ne possa ristabilire l'ordine preciso; presumibilmente appartenevano

a un fregio, simile a quello superiore dell'Ara e che doveva, come quello, raffigurare una solenne processione della famiglia imperiale e di altri personaggi. I pezzi sono i seguenti[1]:

a) Due frammenti rappresentanti vari personaggi, fra i quali uno, collocato quasi di prospetto, porta in capo il berretto di flamine, con l'*apex;* gli sta alle spalle un gruppo di littori. La fisonomia lo indica come uno dei Claudî Alla stessa scena apparteneva certo anche l'altro frammento nel quale si vedono tre uomini, abilmente colti nell'atto di spingersi, quasi, l'uno sull'altro, in

Fig. 41 — Spettatori.

Principe Giulio-Claudio.

(Roma - Villa Medici).

modo da dare veramente l'idea della folla: il primo di essi stringe fra le mani le pieghe dell'abito, e stupore ed ammirazione gli si leggono sul volto. Questo gruppo segna l'introduzione nell'arte, così del popolo (gli spettatori), come del cerimoniale d'uso: sul davanti è una graziosa figura di *camillus,* il quale tiene nella mano sinistra, appoggiandolo in alto alla spalla, uno dei due *lares*, o divinità domestiche, imperiali. Nella lacuna che resta fra i due frammenti, doveva trovarsi indubbiamente la figura di un altro camillo col secondo lare[2]. Seguiva poi probabilmente un'intiera processione che, nella massima parte, è ora perduta (fig. 41).

b, c) Un bel rilievo rappresentante due *victimarii* che spingono un toro al sacrificio, all'esterno di un tempio (fig. 42); ed un altro che ritrae il momento del sacrificio stesso (fig. 43).

d, e) Due lastre, ognuna con la rappresentazione di un tempio (figure 44, 45). Nella seconda, il frontone del tempio porta nel mezzo una figura di uomo barbuto, con l'elmo a triplice cimiero e un panno legato attorno alla vita; possiamo supporre ch'esso sia il *Divus Romulus*, prototipo dei posteriori *Divi*, cioè degli imperatori romani divinizzati. Gli sta da un lato — come dovevamo aspettarci — Venere, la progenitrice della famiglia Giulia, dall'altro Fortuna con la cornucopia, simbolo della beneficenza imperiale. Negli angoli si vedono delle figure distese, probabilmente divinità locali. Vittorie dai manti svolazzanti adornano gli acroteri. Si volle anche proporre l'identificazione di questo

Fig. 42 — Due vittimarii.

(Roma - Villa Medici).

Fig. 43 — Sacrificio di un toro.

(Roma - Villa Medici).

tempio con quello di Augusto sotto il Palatino; ma questa non è, ormai, che una ipotesi seducente. Il tempio scolpito nella lastra corrispondente si può invece identificare con sicurezza: è quello della *Magna Mater*, sul Palatino, fatto riedificare da Augusto con grande splendore, secondo il ricordo da lui stesso lasciatone nelle *Res Gestae*[3]. Nel muro del frontone è un altare, ricoperto con un panno che, per la sua lunghezza differente, si deve ritenere sia il velo della dea e non un drappeggio dell'ara: su di esso sta la corona turrita della Cibele Frigia, secondo il costume caratteristico dei culti orientali, di rappresentare la divinità per mezzo de' suoi simboli piuttosto che in forma umana. A ciascun lato sta, disteso, appoggiato al suo tamburo, un *Gallus*, o sacerdote di Cibele (poichè la dea non doveva restare incustodita nè giorno nè notte), e tiene in mano il ramo di pino sacro ad essa e al suo prediletto Attis. Ad ogni

angolo è sdraiata una pantera. L'acroterio di destra (il solo antico) è adornato da un coribante che danza percuotendo il suo tamburo con una corta bacchetta. La Gran Madre Frigia era tenuta in speciale venerazione dalla famiglia Giulia; lei invoca Enea, subito dopo il Giove Ideo, e il suo tempio comparisce opportunamente in questo fregio giulio-claudio nel quale possiamo supporre fossero rappresentate le diverse stazioni di una grande processione, guidata da un Imperatore in persona[4].

§ 2. La base di Sorrento; il rilievo di Palermo; due frontoni dell'età augustea. — Il ricordo di un monumento ce ne richiama alla mente un altro; e la rappresentazione, ora studiata, del tempio della Magna Mater ci riconduce irresistibilmente a quella Base di Sorrento in cui la Magna Mater è raffigurata insieme ad altre divinità venerate da Augusto e dalla sua casa[5]. Questa base appartenne probabilmente alla statua di un imperatore o di un personaggio imperiale, rappresentato seduto; è decorata da una serie di rilievi particolarmente caratteristici dell'arte augustea e delle idee religiose di quel tempo. Su uno dei lati lunghi della base troviamo la Magna Mater, rappresentata non simbolicamente ma da una magnifica statua, seduta in mezzo ai leoni, adorata da una matrona romana e da un coribante che danza segnando il tempo col batter della spada sopra lo scudo. Sul lato lungo corrispondente, dentro un tempio riccamente ornato di tappezzerie, si scorge Vesta, seduta; le stanno attorno le sue sacerdotesse. Sull'una delle due facce più brevi, sta seduto, di fronte ad un tempio ionico, il *Genius Augusti,* col corno dell'abbondanza (restano soltanto le gambe ed un braccio con la cornucopia), avendo di faccia Marte con Venere a fianco e un Amorino volteggiante in alto. Sulla faccia corrispondente sta Apollo con la lira, in piedi fra Latona e Persefone. È una maestosa figura, evidentemente ispirata ad un'opera attica del quinto secolo: ci si vede, adattato allo stile augusteo, quell'Apollo di Monaco che alcuni attribuiscono ad Agoracrito, scultore della scuola di Fidia. La copia potè essere eseguita ai tempi di Augusto, e così rese di moda quel magnifico tipo. Il gruppo riproduce la sacra triade del tempio dell'Apollo Palatino, eretto da Augusto: della cui particolare devozione per quel dio risentirono non poco l'arte e la decorazione dell'epoca. L'uso degli edifici come sfondo, che troverà tanta fortuna nell'arte imperiale dei periodi successivi, già fin d'ora c'è fatto conoscere dai rilievi attribuiti all'epoca giulio-claudia.

Possiamo comprendere in questa categoria altri due monumenti: l'importante rilievo di Palermo, che rappresenta «Augusto nella casa delle Vestali», e quello, ben conosciuto[6], con sfondo architettonico, pervenuto a noi in

due pezzi che si trovano rispettivamente alle Terme e al Laterano (fig. 46, 47) Quest'ultimo rilievo, che alcuni ritennero dell'epoca traianea, altri dell'adrianea, a me sembra debba piuttosto attribuirsi al secolo di Augusto [7]. Vi si vede parte di una processione imperiale, di carattere simile a quella dell'Ara Pacis, mentre sfila davanti ad un tempio decastilo che si potrebbe, per semplice congettura, identificare col Pantheon augusteo [8]. L'Imperatore, la cui testa è mancante, fu restaurato dal Thornwaldsen come Traiano, e, più tardi, si pensò

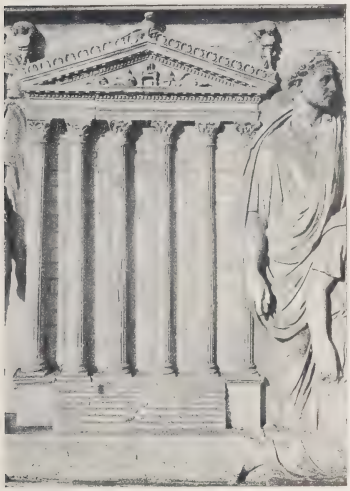


Fig. 44 — Tempio della Magna Mater.

Fig. 45 — Tempio di Marte ultore (?).
(Rilievi a Roma - Villa Medici).

che potesse invece essere Adriano; ma tostochè una testa di Adriano fu applicata sul gesso, ne risultò subito un effetto spiacevole e disarmonico. In realtà non solo lo stile delle figure e la disposizione dei gruppi fanno pensare alla arte dell'Ara o a quella immediatamente successiva, ma il soggetto del frontone, dove è svolta la leggenda di Marte e Rea Silvia, con a sinistra i due gemelli allattati dalla lupa, fra lo stupore dei pastori, è strettamente augustea. La presenza, da ora in poi costante, dei pastori nella «Natività di Romolo e Remo» ci fa pensare che il tipo romano non potè non esercitare il suo influsso nelle rappresentazioni dell'altra Natività, dove i pastori «facevan di notte la guardia al loro gregge».

Un altro soggetto ispirato alla leggenda di Romolo, e più precisamente all'*omen* degli uccelli in presenza delle divinità del luogo, adorna il frontone di un tempio, in un rilievo di incerta data, che però alcuni studiosi

Fig. 46 — Frammento di Processione Imperiale. (Roma - Musei del Laterano e delle Terme).

vorrebbero assegnare al terzo secolo, al regno di Caracalla; mentre a me sembra che le figure barbate che si vedono in posa ed abbigliamento sacrificale davanti al tempio, siano piuttosto di carattere adrianeo[9]. Ma il soggetto e la composizione del frontone — che è probabilmente quello del tempio di Quirino, restaurato da Augusto nel 16 a. C. — si rivelano puramente augustei.

PERSEO E ANDROMEDA — ENDIMIONE
(Rilievi)

Roma - Museo Capitolino.

STUCCHI PROVENIENTI DA UNA CASA ROMANA

Roma - Museo delle Terme.

Nel muro del frontone si vede un grosso stormo di uccelli che volano verso sinistra dove, all'estremità dell'angolo, è seduto Romolo. Siamo dunque di fronte ad un altro episodio leggendario della vita del mitico fondatore di

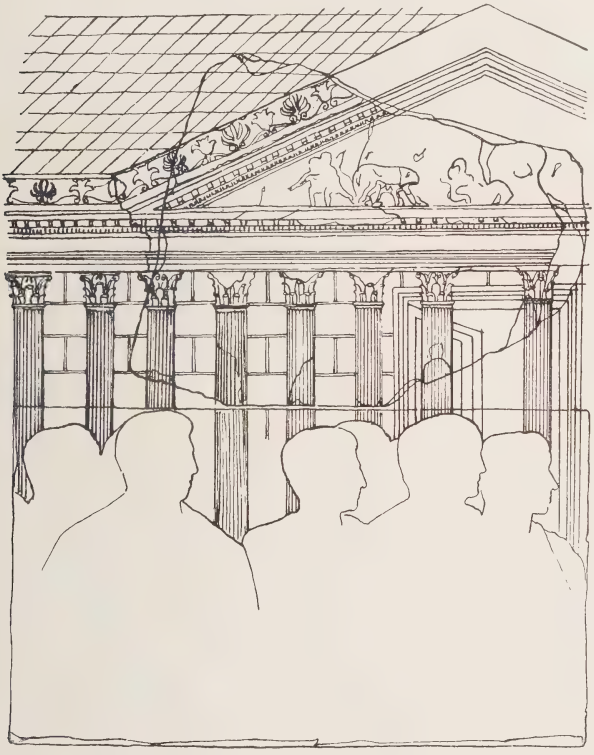


Fig. 47 — Lo stesso rilievo coll'architettura integrata. (Disegno di H. Bradshand).

Roma; e precisamente all'*augurium*, o *omen*, degli uccelli in favore di Romolo, che ci richiama alla mente i due noti versi di Ennio:

Cedunt de caelo ter quatuor corpora sancta
Avium, praepetibus sese pulchrisque locis dant ([10]).

Dal lato opposto è seduto Remo. L'uno e l'altro hanno la faccia volta verso il centro e una divinità locale a fianco: a lato di Romolo stanno Giove (?) e la Vittoria; a lato di Remo, Mercurio e Silvano, di cui sorgevano i

Fig. 48 — Augurio degli uccelli. *Rilievo.*

(Roma - Museo delle Terme).

templi sull'Aventino. Sullo sfondo, in mezzo a queste divinità, si disegnano vagamente altre due figure: in quella che sta dalla parte di Romolo, si è creduto di riconoscere Marte — il vero padre dei gemelli — nell'altra, che sta dalla parte di Remo, Faustolo, il loro padre putativo. Le potenze della vittoria sono così schierate a lato del vincitore (fig. 48).

Al periodo giulio-claudio dovremo presumibilmente attribuire i rilievi scolpiti sulla facciata del monumento sepolcrale di C. Lucio Storace, trovato presso Chieti rappresentanti giuochi gladiatorî, nel fregio, e, nel fron-

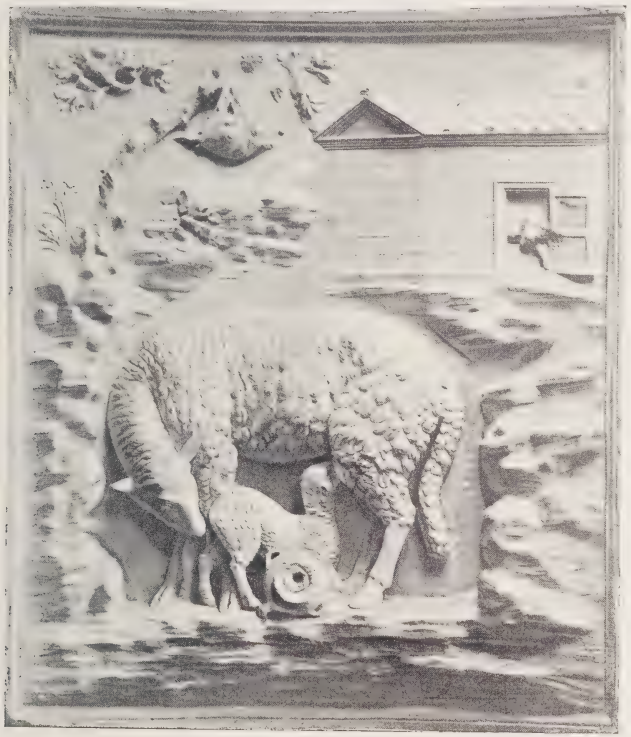


Fig. 49 — Pecora allattante - *rilievo Grimani.*

(Vienna - Museo Nazionale di Storia dell'Arte).

tone, gli spettatori dei giuochi. L'aggruppamento della folla degli spettatori ci offre un motivo peculiarmente romano, che già abbiamo osservato nei rilievi di Villa Medici e che continuò poi ad essere elaborato nei rilievi dell'epoca flavia fino a quelli dell'età di Costantino. Questo fregio però ci presenta anche fi-

gure disegnate secondo la più convenzionale imitazione dei modelli greci. Nonostante la rozzezza del materiale e la frettolosità dell'esecuzione, le sculture di questo monumento sono ben degne dell'attenzione degli studiosi [11].

Fig. 50 - Leonessa - *rilievo Grimani.*

(Vienna - Mus. Nazionale di Storia dell' Arte).

§ 3. Altri rilievi affini all'Ara Pacis. — Il quadro rappresentante il sacrificio a Tellus, a sinistra dell'ingresso principale dell'*Ara Pacis,* ci fa persuasi che una quantità di rilievi già classificati come ellenistici e che, in molti casi, indubbiamente derivano da modelli ellenistici, posson benissimo essere stati eseguiti nel periodo augusteo. Benchè non manchino anche oggi archeologi i quali, argomentando su affinità di sog-

getto e di tipo e trascurando quelle di stile e di tendenza, continuano ad assegnare questi rilievi all'epoca repubblicana, è tuttavia evidente che l'arte di alcuni di essi, che vanno col nome di «ellenistici», è strettamente connessa con quella dell'*Ara Pacis*. Ciò si vede chiaro specialmente in due rilievi di fon-

Fig. 51 — Dettaglio del rilievo Grimani con la leonessa.

tane, ora a Vienna, che si fanno perfetto riscontro; l'uno rappresenta una pecora con l'agnello e l'altro una leonessa coi suoi leoncini. Ciascun gruppo è collocato dentro una cavità della roccia, dalla quale sbucano fuori gli animali, in un contrasto di chiaro e di scuro. La luce è distribuita secondo un sistema simile a quello usato per i *camilli* sul rilievo dell'Ara Pacis rappresentante il sacrifizio a Tellus. Altre somiglianze stilistiche si riscontrano nel carattere dei festoni (Ara e rilievo della «Leonessa») e nella riproduzione realistica, in tutti e tre i rilievi, dei nodosi tronchi d'albero. I fiori alla sinistra del-

l'albero nel rilievo della pecora con l'agnellino, ricordano da vicino quelli del rilievo di Tellus, nell'Ara; mentre quella specie di capanna che si scorge a destra, e in cui sta un altro animale, ci fa pensare al tempietto dei Penati. Lo studio diligente della proiezione nel rilievo, l'immissione della luce abilmente graduata, la cura di insinuare nell'osservatore il senso dell'atmosfera; sono questi altrettanti fattori ignoti all'arte greca, preoccupata soprattutto del contorno delle figure e ostile perciò a qualunque effetto che potesse nuocere alla chiarezza delle linee in un disegno.

Gli stessi ben misurati effetti di luce e d'ombra, li ritroviamo in un rilievo del Laterano, proveniente da una fontana e rappresentante un piccolo satiro il quale beve ingordamente il contenuto di un grosso corno che una ninfa tiene alzato verso di lui (tav. 14 b). Questa volta, è Pane che esce da una cavità della roccia all'aperto; mentre proprio all'ingresso di questa, dentro una cavità più piccola, si vede una capra, e un'altra sta subito fuori su una sporgenza della roccia. Il fanciullo satiro riapparisce in forma anche più felice in un frammento del Vaticano; il piccolo corpo, le cui giovani carni, sode e pastose, sono rese con lucida evidenza, è corso da fremiti di gioia; le forme sono forti e tenere, la testa presenta la massiccia struttura cranica propria dell'infanzia: siamo veramente dinanzi a una gemma del naturalismo augusteo. Questo stesso schema, in cui un ammasso di rocce, da un lato del quadro, determina la distribuzione della luce, si riscontra ancora nel rilievo rappresentante «l'Infanzia di Asclepio» (tav. 14 a), e nel «Perseo e Andromeda» del Museo Capitolino che data forse dal II secolo [12], mentre il bellissimo rilievo di «Endimione» [13] sarà più probabilmente augusteo (tav. 15 a b). Nel «Contadino che conduce la vacca al mercato» della Gliptoteca di Monaco, gli alberi e le foglie sono trattati alla maniera stessa che nell'*Ara Pacis* e nei rilievi Grimani; però il paesaggio più ripieno indica una data più avanzata. Il persistere di questo stile è confermato dal «Barcaiolo che entra in porto» del Campidoglio [14], che si può far risalire al secondo secolo d. C.: in ambedue questi rilievi più tardi, ritroviamo i piccoli edifici col tetto a punta dei quali, con appena qualche leggiera variazione, ci si serviva per rappresentare una capanna o un tempietto.

Nel meraviglioso rilievo di Palazzo Colonna (tav. 13), si ritrova lo stile dell'Ara Pacis; ed il gruppo paesistico del fondo rientra nella serie di «recinti sacri» che ammiriamo negli stucchi della Farnesina e della basilica di Porta Maggiore.

§ 4. La base del «Tevere» al Louvre. — I rilievi ora ricordati si ricollegano all'arte dell'*Ara Pacis* pei caratteri e la tecnica loro; altri, che esibi-

scono un metodo più semplice di rilievo lineare, debbono parimenti esser classificati fra quelli affini all'Ara, in vista dei loro soggetti.

Un bell'esemplare di arte augustea, nel quale troviamo antiche leggende svolte fra pittoreschi scenarii, come nell'Ara Pacis e in altri simili monumenti, ci è offerto dai rilievi paesistici che adornano la base del « Tevere », al Louvre (l'esule compagno della famosa statua del « Nilo », al Vaticano)[15]. C'incontriamo qui con una serie di scene riferentisi all'arrivo di Enea nel Lazio. L'arte, l'intonazione, il tema sono della più felice vena virgiliana e ci trasportano nel bel mezzo della vita e della poesia del Lazio: da Alba, caratterizzata dalla scrofa coi piccoli, alla spiaggia del Tirreno; dalle foci del Tevere, al Rio Torto e all'Incastro. Gli dei dei fiumi e dei porti si sollazzano nelle loro acque; i pescatori all'amo, con le loro gerle e le lunghe pertiche, siedono presso gli alti canneti ondeggianti; e barcaioli rimorchiano contro corrente i loro battelli carichi di blocchi di marmo, mentre altri preparano il desinare o stanno ancor caricando un'altra barca. Sulla sponda del fiume, una giovenca pascola sotto un nodoso albero di olivo e i cani « fanno una diligente guardia alle greggi ».

Ad un sentimento analogo a quello dei paesaggi scolpiti sulla base del « Tevere », sono ispirate le scene idilliche che rivestono tutto all'intorno una base augustea, nella Sala dei Busti del Museo Vaticano. Come la poesia, così anche l'arte del periodo augusteo trovò le sue espressioni più felici quando cercò di imitare e di suggerire la fragranza dei campi, il movimento dell'acqua corrente, il volo degli uccelli tra le fronde degli alberi, la tranquilla semplicità della vita dei contadini o dei pastori; aggiungendo a queste scene un elemento di bellezza e di solennità col farle apparire come destinate e consacrate ad un dio.

Stat vetus et multos incaedua silva per annos,
Credibilest illi numen inesse loco;
Fons sacer in medio speluncaque pumice pendens
Et latere ex omni dulce queruntur aves. (Ovid. *Amor.*, III, 1-4)[16].

Accanto alle sculture e alle pitture, riproducono a profusione questi stessi temi anche i rilievi a stucco, come quelli, bellissimi, provenienti dalla casa presso la Farnesina (tav. 16)[17]; o gli altri, se possibile anche più squisiti, che si trovano ancora a posto, sulle pareti della basilica sotterranea, scoperta recentemente presso Porta Maggiore (tav. 17)[18]. Il carattere religioso di tutta questa classe di rilievi resulta dalla presenza di alberi sacri, oggetto di premu-

rose cure, di sacri pilastri con le loro sculture, di piccole immagini ed erme di divinità, di sacerdoti e sacerdotesse che custodiscono i recinti sacri. Ma l'arte dello stuccatore è più affine alla pittura che alla scultura, e lo studio di essa ci porterebbe troppo lontano dal nostro soggetto.

Figg. 52-53 — Tazza d'argento di Bosco Reale.

a) *Glorificazione di Augusto.*
b) *Augusto riceve un gruppo di barbari.*
(Coll. Ed. de Rotschild).

§ 5. Due tazze d'argento di Bosco Reale. — Gli stessi soggetti — processioni e sacrifici — dell'*Ara Pacis* si possono studiare nelle loro variazioni sui rilievi di due magnifiche tazze d'argento, le più belle fra tutte quelle del famoso ritrovamento di Bosco Reale[19] (figg. 52, 53, 54).

Sul lato principale della prima sta seduto, nel centro, un imperatore romano, nel quale possiamo riconoscere senz'altro Augusto: indossa la toga e

STUCCO DELLA BASILICA DI PORTA MAGGIORE

Roma.

BASE DI POZZUOLI (faccia posteriore)

Napoli - Museo Nazionale.

tiene in una mano il globo imperiale, nell'altra un rotolo o *volumen;* la sedia è senza spalliera ed ha le gambe incurvate, ciò che distingue la *sella curulis* dalla *sella castrensis,* a gambe diritte e incrociate, come quella su cui è seduto Augusto nel secondo rilievo della stessa tazza.

Avanza verso l'Imperatore un gruppo in processione, una metà da destra, l'altra da sinistra; ciò per concentrare il soggetto e l'attenzione nella

Fig. 54 — Tazza d'argento di Bosco Reale. *Gruppo di province vinte.*

figura dell'Imperatore. Nella figura femminile, egregiamente modellata, che presenta ad Augusto una statuetta della Vittoria, credo si debba riconoscere non già l'Imperatrice Livia, ma piuttosto la *Virtus* romana. È seguita dal *Genius Populi romani,* con la patera e la cornucopia; e, a lato di questo, sta Eros alato, simbolo di fertilità. Viene appresso l'*Urbs* personificata, la dea Roma, col piede sinistro posato sopra un elmo; è perduta la lancia a cui la dea si teneva appoggiata.

Dall'altro lato avanza Marte, il Dio della guerra — qui come altrove corrispondente maschile di Virtus — il quale introduce quattro figure rappresentanti le regioni assoggettate: di esse si può identificare con sicurezza solo

l'Africa, col berretto di pelle di elefante. La timidità e la ritrosia di queste quattro figure femminili sono espresse con grazia e tenerezza insuperabili; e con esse sole l'artista ha saputo ottenere l'effetto di una folla, mercè lo stesso, abile metodo di aggruppamento da noi già osservato negli « spettatori » del frammento di Villa Medici e di cui i rilievi dell'Arco di Tito ci offriranno un esempio ancor più eccellente.

Sull'altra faccia del vaso, passiamo ad un soggetto più particolare. L'Imperatore, seduto sulla sedia da campo e circondato da sei littori e da due ufficiali della Guardia Pretoriana, riceve un gruppo di barbari, che un generale romano gli presenta. Il popolo vinto mostra i propri fanciulli all'Imperatore, il quale è rappresentato non quale duro conquistatore, ma come una divinità benigna, a cui i piccoli tendono fiduciosamente le mani. Si è osservato come apparisca qui per la prima volta uno schema del quale si serviranno più tardi gli artisti cristiani per rappresentare l'Adorazione dei Re Magi; con sole poche variazioni, il commovente episodio si ritrova spesso nell'arte romana, come per es. sul sarcofago di data antonina che sta nel Cortile del Belvedere del Museo Vaticano[20]. Segue a questo primo gruppo un capo-tribù, il quale presenta all'Imperatore i suoi due figli; e poi un terzo barbaro, barbato, che, senza riguardo all'etichetta, si è messo sulle spalle il suo bambino per fargli meglio godere la scena; e il fanciullo, abbracciando con le manine la fronte del padre, guarda attentissimo e serio, com'è proprio della sua età. Soggetti di questo genere sono frequenti nell'arte romana[21]. Questo gruppo, data la sua estensione in altezza, è utile per conservare anche a questo lato della composizione la sua importanza. L'episodio è delineato con una grazia che seduce, e le figure, raggruppate in modo da dare l'illusione dello spazio naturale, ossia della profondità, segnano, sotto questo rispetto, un progresso sull'*Ara Pacis*. L'artista ha superato qui i resultati da lui stesso ottenuti sulla faccia principale del vaso; giacchè non ha avuto bisogno di ricorrere, come nella prima scena, all'ingenuo espediente, tanto usato dal Partenone in poi, di bipartire i gruppi avanzanti in due schiere convergenti verso un gruppo o una figura centrale. Egli ha composto il suo soggetto in una pittorica scena d'insieme ed ha distribuito le figure dei componenti la guardia imperiale in modo da fondere, per mezzo di essa, il gruppo centrale con quello dei capi-tribù.

Abbiamo nell'altra tazza il primo esempio a noi noto di una processione imperiale — se trionfale o soltanto sacrificale non è certo — in cui l'imperatore comparisca montato sul carro. Sulla faccia principale si vede l'Imperatore, le cui fattezze rassomigliano notevolmente a quelle di Tiberio[22],

sul suo carro: tiene in una mano lo scettro sormontato dall'aquila, nell'altra il ramo d'olivo; uno del seguito, in piedi dietro di lui sul carro, gli tiene ferma sul capo la corona aurea. Camminano a piedi dietro il carro

Fig. 55-56 — Tazza d'argento di Bosco Reale.
55. *Trionfo di Tiberio.* 56. *Sacrificio di un toro.*

quattro guardie del corpo, con ramoscelli d'olivo in luogo delle armi: una di esse ha preso il compagno per un braccio, per richiamare la sua attenzione e invitarlo a volgersi indietro. È un movimento egregiamente indovinato; giacchè il momentaneo arresto di queste due figure fa risaltare meglio la marcia

in avanti del rimanente della processione. Le teste dei cavalli sono disgraziatamente assai guaste; proprio dietro di esse, un gruppo di littori si spiega in modo da legare acconciamente il primo episodio della processione al secondo, nel quale si vede il toro condotto al sacrificio dall'assistente (fig. 55).

Si può dire che le due scene di quel primo episodio formino un atto che trova il suo seguito sull'altro lato del vaso. Il personaggio militare, che il cattivo stato del rilievo ha reso irriconoscibile, è indubbiamente lo stesso imperatore del primo quadro, nel momento in cui, prima del sacrificio, ha cambiato l'abito civile con quello militare. La scena dell'uccisione del toro è trattata con singolare efficacia. La figura dell'assistente che tiene abbassata la testa del toro, rivela, con la tensione dei muscoli del ginocchio, delle spalle e delle braccia, tutta la forza sviluppata in quell'atto. Il terzo assistente, nudo fino alla cintola, fa oscillare l'ascia con un movimento vigoroso che si ripercuote vivacemente in tutta la persona. Ma un'esecuzione anche più magistrale si riconosce nella figura del toro: la parte posteriore del corpo, che cerca tirarsi indietro, è scolpita in basso rilievo, che però cresce gradatamente fino a rendere in tutto tondo la testa grossa e poderosa. La contrazione del dorso e del collo, resa necessaria dallo scorcio della figura, rende più evidente l'agonia dell'animale (fig. 56).

§ 6. Cammei e Gemme del periodo Augusteo. — Viene ora a proposito di parlare delle scene di trionfo o di apoteosi, scolpite sui famosi cammei di Vienna e di Parigi (figg. 57, 58). Sul primo di essi, la celebre *Gemma Augustea*[23], la rappresentazione è divisa in due zone: in quella superiore è svolto il soggetto principale; nella inferiore, un po' più piccola, una scena secondaria. Nella prima, Augusto e Roma sono seduti in trono l'uno a fianco dell'altra, avendo al di sopra della testa il simbolo della costellazione natalizia di Augusto, del Capricorno. Tre figure formano, dietro a loro, un bellissimo gruppo; esse sono: una donna — generalmente interpretata come l'*Oecumene*, cioè la terra abitata — la quale depone la corona di quercia (vedi sopra, a pag. 54) sulla testa dell'Imperatore; un uomo barbato, che sarà *Oceanus* o *Coelus;* in fine *Tellus* o *Terra Mater*, quale l'abbiamo imparata a conoscere sull'*Ara Pacis*. Essa sta seduta, con la cornucopia appoggiata sulle ginocchia e un bambino a fianco. Il gruppo di sinistra forma una composizione assai complicata, più di qualunque altra in cui si fosse fino allora cimentata l'arte. Vestito della toga e con in mano lo scettro, si vede Tiberio, nell'atto di scendere dalla parte posteriore di un carro verso il margine anteriore del quadro: dietro di lui, sul carro che essa stessa

ha guidato fin lì, sta una Vittoria ad ali spiegate. Uno dei cavalli, obbedendo alla pressione delle redini, si è voltato indietro; e di fronte ad esso, rivolto verso chi guarda, è un giovane, in piedi, identificato come Germanico[24].

Nella zona inferiore si vedono due soldati romani occupati ad erigere un trofeo. A sinistra stanno seduti due prigionieri di guerra, un uomo barbato

Fig. 57 — Gemma Augustea.

(Vienna - Mus. Nazionale di Storia dell'Arte).

con la moglie; a destra, due soldati ne trascinano un'altra coppia per i capelli. La tendenza ad isolare i gruppi, a dare al soggetto della zona inferiore quasi la stessa importanza del primo, ci rivela una certa sopravvivenza di influssi ellenici, i quali scompaiono però nella grande composizione che ora esamineremo. Il Furtwängler attribuì questo cammeo a Dioscuride (vedi più oltre).

Il celebre cammeo di Parigi — *le grand camée de France* (fig. 58) — la più grande, a quanto si afferma, di tutte le sardoniche antiche, è lavorato a ben cinque strati. Vi sono rappresentati diversi personaggi viventi della famiglia

Giulio-Claudia, protetti dal divo Augusto. Nel centro è il superbo gruppo di Tiberio divinizzato, con sulle ginocchia l'egida di Zeus, e Livia; dinanzi ai quali sta Germanico con la madre Antonia: più a sinistra si vedono il fanciullo Caligola e Agrippina, la moglie di Germanico, e, a destra di Livia,

Fig. 58 — Il grande cammeo di Francia.

(Parigi - Biblioteca Nazionale).

Druso minore, figlio di Tiberio, con la moglie Livilla. Al di sopra, fra gli altri membri divinizzati della casa Giulia (Druso? sul cavallo alato), comparisce Augusto, trasportato in alto da una figura in costume frigio (creduta Anchise o Ascanio), che tiene nelle mani il globo, simbolo della potenza della casa Giulia e della razza latina. In una terza zona più bassa, che fa

quasi da esergo alla composizione principale, è rappresentato un gruppo di prigionieri, fra i quali è specialmente notevole una donna dalle lunghe chiome disciolte, che si stringe appassionatamente al seno il suo bambino. La storia di questa gemma famosa e le diverse interpretazioni dei personaggi in essa rappresentati, si dovranno cercare altrove[25]: a noi importa di più farne rilevare il carattere peculiarmente romano e il sensibile progresso sul cammeo di Vienna, nei riguardi della composizione spaziale. Vi si è soprattutto ottenuta un'unità di disegno notevolmente maggiore, riducendo l'altezza della zona più bassa; la quale così, con le sue minori proporzioni, non richiama su di sè la stessa attenzione del soggetto principale, e resta invece strettamente subordinata ad esso. Nella scena principale inoltre, le differenti parti della composizione sono abilmente fuse: così, per esempio, a destra, dove il trofeo portato da Druso lega le figure più basse col gruppo dei Divi che sta in alto, mentre la mano destra di esso, stesa verso Augusto divinizzato, serve a riempire lo spazio al di sotto degli zoccoli del cavallo alato.

Fig. 59 — Augusto (*cammeo Blacas*).

(Londra - Museo Britannico).

La rappresentazione — eccezion fatta, naturalmente, della stretta striscia più bassa — non va riguardata come divisa in una zona superiore e in una infe-

riore, ma come un'unica scena d'insieme. Non v'è riproduzione che possa darci una giusta idea di questo squisito lavoro, ove trovi opulenza di forme degna di un Rubens, e maestrìa di disegno, abile uso da parte dell'artista dei colori stessi della pietra, e la sensazione della luce e dell'ombra presente dovunque. Si è riusciti ad illuminare più intensamente la figura di Augusto, intagliando il Genio che la sostiene, nello strato inferiore di colore oscuro, e proiettando in questo la faccia stessa dell'Imperatore; la quale acquista, nell'ombra, maggior gravità. Magnifica è anche la distribuzione della luce nel gruppo centrale; e lo stesso può dirsi pure della zona più bassa, in cui la luce più viva è stata riserbata alla figura, già ricordata, della donna col bambino.

Fig. 60 — Statua di Principe Giulio-Claudio *(tipo dell'Ermes Greco)*. (Formia)

Un minuto studio delle gemme ci porterebbe troppo lontani dal nostro soggetto; ci basti sapere che nulla meglio dell'arte dell'incisione sulle gemme o dell'intaglio nei cammei, nulla insomma meglio della glittica potrebbe renderci manifeste le predilezioni e le caratteristiche del periodo augusteo e di quello dei Giulio-Claudî. Se gli artisti, come le iscrizioni dimostrano, erano spesso greci, le concezioni loro sono sempre prettamente augustee; continuazione e sviluppo, forse, di metodi ellenici, non mai però semplice imitazione. Il superbo «Augusto» del British Museum (collezione Blacas), che dovremo descrivere nel capitolo sull'arte del ritratto, fu probabilmente opera dell'illustre Dioscuride, «il quale incise questa perfetta immagine del divo Augusto, che i successivi imperatori usarono come loro

suggello »[26]. La firma dello stesso Dioscuride si legge sulla squisita gemma rappresentante il « Ratto del Palladio », alla quale il Furtwängler dedica le seguenti parole: « Una tenera delicatezza è in essa magistralmente combinata col perfetto bassorilievo: la muscolatura, la clamide, ogni dettaglio insomma si rivela finamente e riccamente modellato, mentre l'esecuzione è così delicata che quasi sembra sia stata in quella figura soffiata la vita »[27].

Un'altra gemma incisa di questo periodo rappresenta « Ercole che porta il toro »: « il soggetto fa risaltare egregiamente il contrasto fra il pesantissimo corpo e la robusta vigoria dell'eroe, il quale ha sul braccio sinistro la pelle del leone, eseguita con la massima delicatezza, in perfetto bassorilievo »[28].

§ 7. Statue singole del periodo augusteo. — All'infuori dei ritratti, che studieremo in un capitolo a parte, sono ben poche le vere e proprie statue che si possano con sicurezza assegnare all'età augustea e ai periodi immediatamente successivi: esse si perdono nella folla delle copie o degli adattamenti dei modelli greci. Anche quelle che si riconoscono come ritratti, sono originali solo nella testa. Di questo fatto troviamo due esempi notevoli nel gruppo di statue recentemente scoperto in Formia[29]. Una di esse è una bellissima copia di un Ermes greco con testa di un principe della casa d'Augusto (fig. 60); l'altra, con testa parimente di un personaggio augusteo o giulio-claudio, riproduce un bel tipo policleteo. Possiamo ricordare la statua nella Galleria del Museo Capitolino, imitata sicuramente da un originale greco del V secolo e rappresentante una donna seduta in attitudine mestissima: ciò che fa ritenere la figura proveniente da un monumento funerario (fig. 61). Per buona sorte però, di tanto in tanto una genuina concezione romana salta fuori di mezzo alle imitazioni. Tale è, per esempio, la statua in bronzo di un *camillus* nel palazzo dei Conservatori, prodotto eccellente della statuaria degli ultimi tempi repubblicani o del periodo augusteo, del quale è evidente l'affinità coi *camilli* dell'*Ara Pacis* (fig. 62). L'atteggiamento e la posa della figura sono caratterizzate dalle mani, una delle quali, la destra, tiene la patera e l'altra, più bassa, una brocca o *urceus*. Quest'esempio di neoclassicismo augusteo è da confrontare con una statua di *camillus*, da attribuirsi, come credo, alla stessa epoca, ma concepita in modo più naturalistico; col bronzo, cioè, del Metropolitan Museum di New York, n. 271 (fig. 63). Quasi in ogni Museo, poi, si trova qualcuna delle statuette dei Lari, simili a quelle degli altari; benchè siano quasi sempre di fattura umile e rozza, tuttavia le pose leggiadre e vivaci conferiscono loro una certa grazia. Come gli altari sepol-

crali, esse ci lasciano conoscere gli aspetti più umili dell'arte di un grande periodo.

§ 8. L'ARTE ROMANA DEL PERIODO AUGUSTEO NELLE PROVINCIE; IL TROFEO DI ADAMKLISSI E MONUMENTI AFFINI. — Lo studio dell'arte augustea in tutte le sue manifestazioni ci porterebbe troppo al di là dei confini imposti a questo libro, dove mi limito piuttosto a considerare il modo in cui l'arte ellenica o ellenistica si trasformò in Roma, sotto Augusto, nell'arte imperiale romana. Però, il movimento artistico degli ultimi anni del primo secolo a. C. e dei primi del secolo seguente assunse forme differenti nelle diverse regioni. Così, per esempio, i rilievi della tomba dei Giulii a Saint Remy, in Gallia, come la scena di battaglia sull'arco di Orange e i rilievi su quello di Carpentras [30], sono ellenici piuttosto che romani. Ma nel grande trofeo che i soldati romani innalzarono ad Adamklissi, nella remota Dobrugia, a ricordo delle vittorie di Licinio Crasso sui Germani (29 a. C.), non troviamo che poche tracce di influssi greci [31]. Le quadrate figure dei merli, che ricordano un poco le immagini frontali dell'arte arcaica, e i gruppi delle metope, rappresentano probabilmente una vera tradizione romana, sopravvissuta fra quei semplici soldati, al riparo dall'esigenze della moda e da influssi stranieri. Possiamo studiare ancora quest'arte ingenua e spontanea nelle numerose pietre sepolcrali del primo secolo, collocate in memoria di soldati romani caduti, nelle diverse provincie. Una di esse, citata spesso per l'interesse che desta negli studiosi di antichità, ma troppo poco apprezzata come opera d'arte, è il cenotafio dedicato alla memoria di Marco Celio, ufficiale

Fig. 61 — Statua funeraria. (Roma - Museo Capitolino).

dell'esercito di Varo, dal suo fratello, ed ora conservato nel Museo di Bonn. Celio vi è rappresentato dalla vita in su, in posa diritta e rigida, coperto delle sue decorazioni militari; ai lati, due busti conservano le figure di due liberti che saranno stati i suoi servi fedeli. Il delicato ornamento del frontone è in

Fig. 62 — Statua di Camillo. (Roma - Palazzo dei Conservatori).

vero stile augusteo con spirali uscenti fuori da un acanto. Questo rilievo, nella sua austera gravità e semplicità, preannuncia quasi la grande scultura sepolcrale del medio-evo.

Gli esempi fin qui citati bastano a dimostrarci la vitalità dell'arte augustea, la sua instancabilità nella ricerca di nuovi effetti, la sua sensibilità

allo stimolo di soggetti nuovi e grandiosi, l'attenzione portata non solo alle forme delle foglie e delle piante, ma anche al rapido alternarsi di luci e di ombre sulle loro superfici cangianti, e, soprattutto, il notevole passo in avanti che quest'arte segna, verso la soluzione del problema delle tre dimensioni.

Fig. 63 — Statuina di Camillo. (New-York - Metrop. Mus.).

L'immagine dell'arte augustea, quale l'abbiamo ricostruita da tanti disgiunti frammenti, resta certo ancora una povera cosa di fronte a ciò che dovette essere la splendida realtà. L'attività artistica ed edilizia fu, in quel periodo, straordinaria: Agrippa, Asinio Pollione, Tiberio, e molti altri, non

esclusa la stessa imperatrice Livia, gareggiarono con l'imperatore nell'abbellire la città. In quei portici spaziosi che furono una delle più imponenti bellezze di Roma, nei nuovi Fòri e nei nuovi templi, si poterono allora ammirare, accanto ai capolavori provenienti dalla Grecia, i prodotti dell'arte contemporanea, fatti eseguire espressamente, via via che se ne presentava la necessità. Ma le opere d'arte augustee scomparvero, per la più gran parte, con l'andar del tempo, insieme alla Roma di Augusto: la città che il grande Imperatore stesso si vantava di aver trovato di mattoni e di aver lasciato di marmo.

§ 9. Periodo dei Giulio-Claudî [Da Tiberio a Nerone]. — La difficoltà che si frappone allo studio del periodo immediatamente successivo a quello di Augusto, consiste nella penuria di esemplari provenienti da monumenti di sicura data, com'è l'*Ara Pacis* pel principato di Augusto. In realtà, già abbiamo esaminato parecchie opere d'arte del tempo dei Giulio-Claudî, che stavano in qualche rapporto con i monumenti augustei. Resta soltanto da trattare uno scarso materiale, molto disperso, che può servire ad illustrare, almeno in parte, le condizioni dell'arte sotto i successori d'Augusto.

Tiberio, pur essendo rimasto sempre appassionato amatore e raccoglitore di opere d'arte greche, una volta divenuto imperatore, non continuò a spiegare se non in piccola parte quello zelo artistico pel quale s'era fatto distinguere, durante la vita del suo patrigno. Nel 7 a. C. aveva iniziato, insieme col fratello Druso, il restauro del tempio della Concordia, finito nel 10 d. C. Se ne può studiare lo squisito cornicione, che risale appunto a questo periodo, nel *Tabularium*, sotto il «Palazzo del Senatore».

Un altro bellissimo saggio di arte naturalistica ci è offerto dagli ornamenti floreali dei pilastrini centrali delle bifore della *Basilica Aemilia*, restaurata sotto Tiberio, nell'anno 22 d. C. (fig. 64)[32].

C'è giunto, per altro in una copia, un celebre monumento del principato di Tiberio; mi riferisco alla base rettangolare oblunga di Pozzuoli, ora nel Museo di Napoli[33]. Sosteneva originariamente una statua di Tiberio, eretta dagli *Augustales* di Pozzuoli nel 30 a. C. (C. I. L. X 1624). La base è adornata da quattordici figure allegoriche di città in alto rilievo, ciascuna con una iscrizione indicante il rispettivo nome — tra le quali Tmolus e Temnus sono rappresentate da figure maschili. — Esse sono evidentemente copiate dalle statue che dodici città dell'Asia Minore eressero a Roma, in segno di gratitudine a Tiberio, che aveva generosamente contribuito alla loro riedificazione, dopo il terremoto del 17 d. C. Queste figure allegoriche erano disposte in giro, attorno ad una statua colossale dell'Imperatore stesso (Tacito, *Ann.* II,

47). In seguito, anche Cibyra ed Efeso, distrutte rispettivamente dai terremoti del 23 e del 29 d. C. e restaurate col liberale concorso di Tiberio, aggiunsero le loro statue alle altre dodici: questo almeno ci lascia supporre la presenza di quest'altre due città sulla base di Pozzuoli (tav. 18).

(Fig. 64 — Ornato proveniente dalla Basilica Emilia. (Foro Romano).

Un compito cui si applicò con preferenza l'arte romana, fu la traduzione nel rilievo dei prodotti della statuaria. Già osservammo che le immagini dei Lari scolpite sulle are appaiono imitate direttamente da statue in tutto tondo, indicate appunto dai loro plinti. Ciò è vero anche per le figure di Augusto, Livia, e Lucio Cesare, sulla faccia principale dell'altare degli Uffizi (vedi sopra pag. 56). Anche le figure di un Imperatore Giulio-Claudio con *Venus Genitrix* (o Livia?) e di altri membri più giovani della sua casa in presenza di una divinità seduta, rappresentati su di uno splendido frammento di rilievo, a Ravenna [34], lasciano indovinare il forte influsso esercitato su di esse da composizioni in tondo (figura 65).

Adattamenti di statue singole nel rilievo troviamo, in fine, in un altro monumento che torna qui a proposito di ricordare. È questo il frammento di Cervetri, nel Museo del Laterano, con le principali città della lega Etrusca: Vetulonia, rappresentata da un giovane, che tiene il timone appoggiato all'omero sinistro ed ha il braccio destro alzato (dietro si vede un albero di pino); Volsci, rappresentata da una donna seduta in trono, con un uccello posato sulla mano destra; Tarquinî, da un uomo vestito di toga e col capo velato. Molto giustamente si è supposto che questo frammento appartenga alla base di una statua di Claudio; e in realtà nulla nel suo stile e nella sua tecnica contrasta

con questa data[35]. Meritano attenzione le belle corone, sostenute da Cupidi volanti (fig. 66).

L'arte decorativa si mantenne ad un livello di grande eccellenza. La testa di lupo e la testa di leone che adornavano le famose navi di Nemi del periodo di Tiberio o di Caligola, stanno a mostrarci che la scultura di animali non era punto inferiore a quella dei rilievi Grimani o dell'Ara Pacis. La protome di lupo si distingue specialmente per la sua forza d'espressione. Il carattere di questa testa e la sua struttura anatomica, il tessuto dei peli e della pelle, tutto contribuisce all'effetto decorativo di essa (fig. 67)[36].

Fig. 65 — Rilievo in Ravenna.

Si ripete, generalmente, che la straordinaria attività edilizia manifestatasi al tempo di Claudio, fu rivolta quasi sempre a scopi di immediata utilità (porti, canali, acquedotti) e che le arti decorative vi trovarono un impiego assai più scarso, forse, che sotto gli altri imperatori della stessa dinastia. Nondimeno il bel rilievo di Cervetri già discusso e la serie di statue imperiali con Claudio nel mezzo, provenienti dalla stessa città, stanno a dimostrare che le arti figurate non furono trascurate del tutto.

In Roma, un insigne monumento — l'arco trionfale eretto sulla Via Lata, nella località della moderna Piazza Sciarra, per commemorare la conquista e la pacificazione della Britannia nell'anno 50 — non ha lasciato di sè che la grande iscrizione, sfortunatamente mutilata, che si vede oggi nel giar-

dino del Palazzo Barberini. Meriterebbe di essere rimessa in onore un'epigrafe che ricorda come Claudio avesse ripresi i progetti di Giulio Cesare sulla Britannia, abbandonati per qualche tempo sotto Augusto, riuscendo così a trarre la Britannia nel ciclo della civiltà latina: grande atto di politica estera, codesto, che ha avuto nei nostri giorni la sua ripercussione più significativa.

Fig. 66 — Rilievi di Cervetri.

(Roma - Museo del Laterano).

Nerone (54-68) fu uno dei più grandi raccoglitori di antichità, e molte delle statue da lui scelte ci fanno ancora testimonianza del suo gusto eccellente. Ricordiamo fra queste la cosiddetta «Fanciulla d'Anzio» nel Museo delle Terme[37], rimasta nascosta per secoli in una nicchia del recinto del Palazzo Neroniano ad Anzio, e in una tempestosa notte del Febbraio 1878 messa allo scoperto da una frana del terreno; e citiamo anche il bellissimo «Giovane di Subiaco» nello stesso Museo, rinvenuto fra le rovine della Villa di Ne-

rone a Subiaco[38]. In Roma, la *domus aurea* — di cui si arrivò a conoscer meglio, in questi ultimi anni, le meravigliose decorazioni in pittura e in stucco — conteneva una preziosa collezione che fu, in seguito, trasferita da Vespasiano nel Tempio della Pace[39]. E possiamo esser sicuri che i palazzi e le ville che Nerone edificava per custodirvi tali tesori, non erano da meno del loro contenuto : dobbiamo anche ritenere che quel principe che « da fanciullo era stato

Fig. 67 — Protome di lupo. (Roma - Museo Terme)
Dal lago di Nemi.

educato in quasi tutte le arti liberali » (*liberalis disciplinas omnis fere puer attigit*, Suetonius, *Nero*, 52) e aveva dato prova di un certo talento (*non mediocre.... studium*) per la scultura e la pittura, abbia, anche soltanto con l'esempio, incoraggiato l'arte della sua epoca. Possiamo ascrivere, per congettura, all'arte neroniana il magnifico basso-rilievo del Louvre, esibente la testa del Sole (tav. 19). La posa, lo sguardo fisso in alto, l'espressione di estasi ricordano la grande testa in basalto di Nerone-Sole agli Uffizi, mentre le qualità tecni-

che si rivelano affini a quelle della Medusa del Lago di Nemi, appartenente all'epoca di Tiberio o di Caligola[40]. Il Sole del nostro rilievo è rappresentato in mezzo al mondo vegetale ed animale ch'egli feconda; la sua testa è coronata di lauro in fiore e fra le spesse chiome ondulate s'intrecciano tralci di vite; doviziosi grappoli d'uva ricadono sull'uno e sull'altro orecchio, e il grazioso motivo dei tralci e dei grappoli continua giù fin sotto il busto. Inferiormente all'estremità del collo, a sinistra, si vede un sorcio che è uscito allora fuori da una piccola buca, a riscaldarsi al sole.

Fig. 68 — Colonna di Magonza. (*Restauro*).

Meglio si può giudicare della vitalità dell'arte neroniana, nelle provincie dell'Impero. A Magonza, per esempio, la cosiddetta «colonna di Giove»[41], eretta intorno al 66 d. C. per la salute dell'Imperatore, può considerarsi un capolavoro dell'arte decorativa (fig. 68).

Sulle quattro facce dello zoccolo inferiore della colonna sono scolpite figure di divinità, isolate o a gruppi di due: Giove, Ercole, Mercurio e Salus, Minerva e Fortuna (fig. 69). Degne di nota sono particolarmente le cornucopie della Fortuna, con le frutta magnificamente scolpite, che ci ricordano quelle dei festoni dell'Ara Pacis. Seguono, sullo zoccolo inferiore, l'iscrizione, i Dioscuri e Apollo. Sui cinque tamburi della colonna sono distribuite le divinità tutelari dell'Impero, impersonato nella maestà imperiale. Coronava la colonna una statua di bronzo che, a giudicare dagli scarsi frammenti (splendido un piede, calzato col sandalo, bellissimo il fulmine), dev'essere stata una delle più nobili rappresentazioni di Giove Ottimo Massimo.

A coloro che insistono nel dichiarare greche o di origine greca tutte le formule artistiche applicate in questa colonna, non posso rispondere con parole diverse da quelle che già ebbi a scrivere in altra occasione:

« Non si possono oggi più ammettere quelle teorie, che spiegavano la colonna come « la copia di un prototipo formatosi nelle città greche di Massilia o di Arelate (Arles). « Gli influssi greco-ionici, manifesti nella colonna di Magonza, sono caratteristici di tutta « l'arte imperiale, così in Roma come nelle provincie; e la nostra colonna dimostra che questi influssi greci furono in Roma una forza viva, non un vieto modello accademico. Quando poi Roma pose fine al potere temporale della Grecia, rafforzò per questo fatto stesso il dominio spirituale della vinta nemica; e costituendo se stessa custode di codesto dominio, animò di nuova vita i suoi propri ideali, rivestendoli di quelle forme letterarie ed artistiche, nelle quali essi dovevano assumere importanza e significato universali. Di questo processo la colonna di Magonza ci offre un esempio cospicuo. La forma della colonna può esser ricondotta addietro fino alle primitive credenze animistiche, alle quali il conservatorismo religioso dei romani si mantenne fedele per lungo tempo; mentre le sue sculture interpretano, secondo le formule dell'arte greco-ionica, le aspirazioni e il progresso dello Stato, sotto la dinastia dei Giulio-Claudî.

Fig. 69 — Rilievo della colonna di Magonza.

« In altre parole, lo spirito dell'antropormorfismo greco ha trasformato il pilastro sacro del primitivo rituale romano in quello « che è essenzialmente una colonna istoriata, capace di esprimere la vita politica intiera di « un impero.

« E non si riescirebbe facilmente ad esagerare il significato della colonna per la storia « di questi più tardi periodi dell'antichità: con qualche semplice modificazione, il suo sistema « di rilievi paralleli sovrapposti si sviluppò nella zona a spirale continua che, spiegandosi « lungo i fusti delle colonne di Traiano e di Marco Aurelio, innalza su fino al cielo i « ricordi delle campagne imperiali. Questo « atto di adorazione nella pietra » che ci « presenta ancora visibile la fonte donde l'impero attinse forza e prosperità, trova la sua « naturale continuazione in quelle « epopee nella pietra », destinate ad eternare la politica « romana di conquista ». (« Burlington Magazine », XXV (1914), p. 162 sg.).

Ma tutto ciò che poteva ricordare Nerone e le sue iniziative, fu spazzato via più spietatamente e più radicalmente ancora di quanto non lo siano stati, più tardi, i monumenti dell'arte domizianea. Nondimeno, la scultura e le altre arti non saranno restate immuni dalla generale depressione che si verificò negli ultimi, calamitosi anni del regno di Nerone, e toccò il suo livello più basso e l'orlo, quasi, della rovina, nel tragico anno dei quattro imperatori. Ma l'arte del periodo di Nerone è stata troppo poco studiata perchè si possano pronunciare su di essa giudizi sicuri e recisi; e le scoperte che si van facendo via via — come quella, recente, delle reliquie di un porticato nel Foro, di disegno originale romano [12] — dimostrano che quest'età non fu affatto di decadenza, almeno per quanto concerne l'architettura.

Note al Capitolo IV.

1) Questi cinque rilievi, già appartenenti alla collezione Valle, sono ora conosciuti sotto il nome di « gruppo Valle-Medici ».

2) Vedi Wagenvoort, in « Nedeelingen van het Nederlandsch histor. Instit. Rome » (1921), p. 101 sg.

3) *Mon. Ancyr.*, IV, 19.

4) C'è chi attribuisce queste lastre a qualche monumento; come, per es., all'*Ara Pietatis Augustae* (*C. I. L.*, VI, 562), destinata a glorificare Augusto divinizzato nello stesso modo che l'*Ara Pacis* era stata eretta in onore dell'Imperatore durante la sua vita (vedi Sieveking, in « Oesterr. Jahreshefte ». X, p. 190).

5) « Röm. Mittheil. », IV, tav. X.

6) Petersen, *Ara Pacis*, p. 75, fig. 30.

7) Vedi Helbig-Amelung, 1412.

8) Dal disegno qui riprodotto (fig. 47), e dovuto a H. Bradshand, della British School, si capisce che il tempio era dicastilo, e non octastilo, come pensa Weer (« P. B. S. R. » IV, p. 248).

9) Helbig-Amelung, 1418. Anche Amelung si oppone all'attribuzione al periodo di Caracalla, ma, piuttosto che all'epoca adrianea, pensa a quella dei Flavî.

10) Scendon dal cielo dodici uccelli sacri e vanno a posarsi in luoghi belli e di buon augurio.

11) Ghislanzoni, in « Mon. Ant. », XIX (1908), p. 542 sgg.

12) Th. Schreiber, *Hell. Reliefs*, 1, 2; Reinach, *Rep. Reliefs*, II 148, 1, 2.

13) Per il frammento del Vaticano (« Candelabri », 243 A), vedi Helbig-Amelung, 376: per il rilievo del Laterano, vedi Helbig-Amelung, 1147; per i rilievi del Capitolino, vedi *Cat. Mus. Capit.* (« B. S. R. »), p. 218, n. 89; e p. 219, n. 92.

14) *Cat. Mus. Cap.* (B. S. R.), p. 272, n. 121.

15) Clarac-Reinach, I 68.

16) V'è un'antica selva, per molti anni non mai tagliata; l'abita forse un nume, Nel mezzo zampilla un sacro fonte e una spelonca si apre nella ripida parete rocciosa; da ogni parte arriva il dolce canto degli uccelli.

17) Helbig-Amelung, 1327-1332.

18) Manca ancora la pubblicazione completa: vedi Galli e Fornari, « Not. Sc. » 1918, pag. 3 sgg.

19) Dei 109 pezzi che formano questo servito d'argento, 101 si trovano al Louvre, uno nel Museo Britannico, e gli altri sei — fra i quali i due descritti nel testo — appartengono alla collezione del Barone Edmondo de Rothschild, a Parigi. Vedi « Monuments Piot », V (1899), con buone riproduzioni e testo descrittivo di Heron de Villefosse.

20) Vedi Heron de Villefosse, op. cit., p, 156.

21) Ricorda l'Arco di Traiano a Benevento e il *Congiarium* di Marco Aurelio.

22) Sono di parere che le rappresentazioni di ambedue le tazze siano da riferire alla campagna germanica degli anni 8-7 a. C., dopo la quale Augusto e Tiberio furono acclamati *imperatores*; Augusto declinò l'onore del trionfo, ma Tiberio entrò in Roma come trionfatore e vi ottenne il consolato per l'anno successivo (cfr. Gardthausen, *Augustus*, I, p. 1091). — Il De Villefosse crede che sulla seconda coppa siano rappresentati due distinti avvenimenti: la processione, in occasione del primo consolato di Tiberio, nel 13 a. C.; e la *nuncupatio votorum* del 12 a. C., prima della sua partenza per la Pannonia. Nel giovane che sta in piedi dietro a Tiberio, sarà forse da riconoscere lo schiavo che ripeteva all'orecchio del trionfatore: « *Respice post te, hominem te esse memento* ».

23) Furtwängler, *Antike Gemmen*, tav. LXI, con testo descrittivo completo.

24) Il Gardthausen, *Augustus*, I, p. 1228, riferisce la scena qui rappresentata al trionfo di Tiberio nel 13 d. C. Il momento scelto sarebbe quello in cui, giratasi la processione dal Foro verso il Campidoglio, Tiberio discese dal carro e andò a piegare il ginocchio dinanzi ad Augusto (Suet., *Tib.*, 20).

25) Furtwängler, *Antike Gemmen*, testo alla tav. LX; Babelon, *Catalogue des Camées*, p. 136.

26) Plinio, *Nat. Hist.*, XXXVII 8.

27) *Antike Gemmen*, testo cit.

28) *Antike Gemmen*, II, p. 236, n. 13. Le quattro gemme incise, qui menzionate, fanno parte della collezione del Duca di Devonshire, a Chatsworth. Dello stesso tipo, benchè di data un po' più tarda, è il « camillo » in bronzo del Louvre, pubblicato da Wilpert, in « L'Arte », II, (1899), fig. 4, p. 5. Vedi anche lo squisito frammento del Museo delle Terme.

[29]) Vedi Aurigemma, « Bollett. d'Arte » 1922, ser. II, n. 7, p. 309 sgg. *(Recenti scoperte in Formia).*

[30]) Reinach, *Rep. Reliefs,* I 38.

[31]) Reinach, op. cit., I 428.

[32]) Reinach, op. cit., II 52, 3.

[33]) *Guida Ruesch,* 82.

[34]) Bernoulli, *Römische Iconographie,* II 1, tav. VI.

[35]) Helbig-Amelung, 1173 ; le figure portano rispettivamente inscritte le designazioni di *Vetuloniense*s, *V*[*ol*]*centani, Tarquinienses.* Dessau, *Inscriptiones,* vol. II 1, p. 624, n. 6576. Il numero delle città originariamente rappresentate sarebbe stato di dodici, o, più probabilmente, di quindici.

[36]) Helbig-Amelung, 1522.

[37]) Helbig-Amelung, 1352.

[38]) Helbig-Amelung, 1353.

[39]) Plin., *Nat. Hist.,* XXXIV 84.

[40]) Come osserva il Gussman, *Art decoratif de Rom,* 11, 80.

[41]) Reinach, *Rep. Reliefs,* I 186, 187 ; E. Strongin, « Burlington Magazine » XXV (1914), p. 153 sgg. (descrizione ed illustrazione di tutti i dettagli).

[42]) Secondo informazioni fornitemi dal Dott. Ashby, le tracce di questo porticato furono scoperte da Miss E. van Deman.

TESTA DEL SOLE

Parigi - Museo del Louvre.

ARCO DI TITO

CAPITOLO V.

L'Età dei Flavî

§ 1. Vespasiano 69-79 d. C. — Tito 79-81. — § 2. Le sculture dell' Arco di Tito.

SENATUS
POPULUSQUE ROMANUS
DIVO TITO DIVI VESPASIANI F.
VESPASIANO AUGUSTO [1].

§ 1. Vespasiano - Tito. — Il continuo rinnovarsi e trasformarsi è condizione essenziale del progresso artistico. Senza lo stimolo di soggetti nuovi e l'intervento di nuovi ideali, la scuola più splendida, la tradizione più vitale finirebbero per cadere in una monotona ripetizione di se stesse. Abbiamo visto che la scarsità dei monumenti pervenutici non permette di giudicare con precisione quali fossero le condizioni della scultura al tramontare della dinastia dei Giulio-Claudî: ma un'arte di carattere essenzialmente imperiale, come appunto la scultura romana, deve aver indubbiamente sofferto assai per l'assenza di energie ispiratrici del genere di quelle che, sotto Augusto, l'avevano risvegliata a nuova vita.

Con l'accessione al trono di Vespasiano, le vittoriose gesta in lontane regioni, seguite in patria da pompose cerimonie trionfali, eccitarono ancora una volta l'entusiasmo e l'immaginazione del popolo romano e trovarono espressione nella grande scultura flavia che, in un certo senso, può segnare il più alto livello raggiunto dal progresso artistico dei Romani. Vespasiano seppe dare, col suo diretto incoraggiamento, uno straordinario impulso alla vita intellettuale ed artistica: favorì e protesse gli uomini di lettere, restaurò il Campi-

doglio e collocò nel suo Foro e nel Tempio della Pace una collezione di opere d'arte che non fu certo da meno di quella che Augusto aveva raccolto nel Portico di Ottavia. È vero che, per vieppiù conciliarsi le grazie del po-

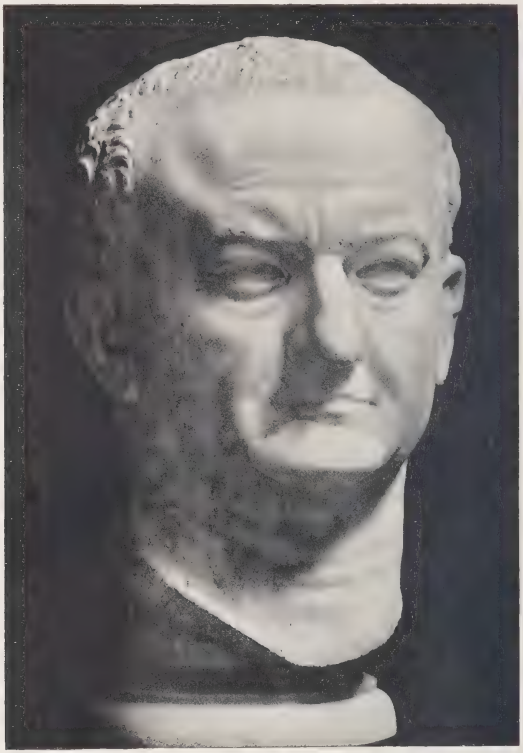


Fig. 70 — Ritratto di Vespasiano. (Roma - Museo delle Terme).

polo, fece abbattere la Casa Aurea di Nerone; ma questo misfatto artistico scontò largamente, edificando, nel luogo stesso del monumento abbattuto, il Colosseo e quei bagni, che s'ebbero poi il nome del figlio suo, Tito. E così la scultura riprese il suo posto come esponente della potenza e del valore dell'Impero. Ancora una volta, al tempo dei Flavî, le formule estetiche rin-

giovanirono sotto l'azione di influssi stranieri, principalmente greco-siriaci[2], ed anche allora, come già nel periodo augusteo, i Romani seppero trasformare in maniera profondamente originale ciò che avevano importato dal di fuori. Dall'oriente venivano forme architettoniche più ricche, sistemi decorativi esuberanti che però, in Roma, prendevano un posto subordinato di fronte al soggetto principale, il quale continuò ad essere rappresentato esclusivamente da figure e da eventi umani.

Fig. 71 — Fregio dell'Arco di Tito.

§ 2. Le sculture dell'Arco di Tito. — Della vera e propria scultura del regno di Vespasiano non possediamo che scarse reliquie, se pur possiamo dire di averne. Le più belle e più interessanti sculture che ci sono rimaste dell'età dei Flavî, furono terminate solo durante il regno di Domiziano (81-96), il terzo imperatore della dinastia Flavia : esse adornano l'Arco eretto ad eterna memoria della conquista della Giudea e della presa di Gerusalemme (71 d. C.), operate da Vespasiano e da Tito. Quest'Arco fu innalzato *in Velia,* sulla collinetta che congiunge il Palatino con l'Esquilino, a cavallo cioè del tratto più elevato della Via Sacra (*in summa sacra via*)[3] ; l'iscrizione ricorda com'esso fu dedicato «al divo Tito, figlio del divo Vespasiano». Il titolo di *divus* e la rappresentazione della sua apoteosi stanno a di-

mostrare che, se pure l'Arco fu incominciato quando ancora Tito viveva, esso non fu tuttavia finito se non dopo la sua morte (81 d. C.) ed appartiene perciò propriamente al regno del suo fratello Domiziano.

L'Arco di Tito è, come tipo, il più semplice di tutti quelli oggi esistenti in Roma: un passaggio centrale, fiancheggiato da due piloni, ornati di colonne che fanno da sostegni all'architrave. L'uso della decorazione è ancora assai parco[4], un fregio copriva l'architrave e pannelli scolpiti erano incassati sulle pareti del passaggio. Sembra che i piloni fossero traforati da aperture simili a finestre (alcune forse cieche); i piloni dell'Arco di Traiano a Benevento sono invece ricoperti di ricchi rilievi simili a quelli delle pareti del fornice. Un'ulteriore elaborazione di questo tipo, con triplice fornice — come ad Orange, — si può vedere nell'Arco di Settimio Severo e in quello, ancor più splendido, di Costantino.

Le figure delle chiavi di volta sono assai mutilate; si riteneva rappresentassero *Roma* e *Fortuna;* ma sembra preferibile un'interpretazione più recente, secondo la quale la figura dalla parte che guarda il Colosseo, sarebbe *Virtus* (il «Valore dell'Esercito»), e l'altra, dalla parte opposta rivolta verso il Fòro, *Honos* (l'«Onore militare»).

Le quattro Vittorie che riempiono i triangoli formati dalle linee dell'arcata e da quelle delle colonne e della trabeazione, sono figure di buon effetto decorativo, il cui tipo ricorre più volte nell'arte romana. Sono ritratte nell'atto di innalzarsi a volo, sostenute da un globo che rappresenta la terra. La vittoria di sinistra tiene un'insegna, quella di destra la palma e la corona.

Le sculture decorative si possono raggruppare in tre serie, costituenti una specie di trilogia in onore del divo Tito. Sul fregio e sulle lastre del passaggio interno è rappresentato il corteo trionfale; sulla chiave di volta del passaggio stesso, l'apoteosi di Tito, sollevato dall'aquila imperiale su, nel regno degli Dei.

Del fregio, alto appena cinquanta centimetri, che ornava l'architrave dal lato del Colosseo, restano solo delle porzioni, anch'esse in cattive condizioni; vi si può riconoscere la processione degli animali destinati al sacrificio e un certo numero di personaggi con abbigliamento civile o militare, tutti avanzanti processionalmente verso destra (fig. 71). La figura distesa, portata da tre uomini, è stata identificata pel dio fluviale Giordano. Dai testi dei classici apprendiamo che nei trionfi dei generali romani si era soliti far comparire, ben in vista, le figure personificate dei fiumi delle regioni conquistate[5]. Nel primo trionfo di Cesare sulla Gallia, si poteron vedere nel corteo il Reno, il Rodano e anche l'Oceano; nè mancò, nel secondo, riportato sull'Egitto, il fiume Nilo;

nel triplice trionfo di Augusto del 29 a. C., figurarono le immagini dell'Eufrate, inghirlandato di canne, dell'azzurro Tigri, del Reno (*Rhenus bicornis*), e dell'Arasse[6]: mentre Ovidio, predicendo a Tiberio un nuovo trionfo nelle pro-

Fig. 72 — Rilievi dell'Arco di Tito.

vincie, suscita profeticamente l'immagine triste del Reno, che nasconde le sue chiome sconvolte sotto le canne spezzate.

Squalidus immersos fracta sub arundine crines
Rhenus, et infectas sanguine portet aquas. (*Epist. III.*, 4, 107)[7].

Benchè numerose siano le testimonianze di questo genere e figure isolate di dei fluviali si trovino di sovente nelle monete delle regioni assogget-

tate, il Giordano dell'Arco di Tito è tuttavia l'unico esempio di un dio fluviale portato in processione.

Ponendoci nell'interno dell'Arco, col Foro alle spalle, ci troviamo ad avere alla nostra destra il famoso quadro rappresentante i soldati romani che portano gli arredi sacri del Tempio di Gerusalemme[8]: ecco la tavola pel «pane di proposizione»[9], ecco le lunghe trombe che convocavano il popolo a pregare o a combattere[10], e il candelabro a sette braccia[11]. Sulle tavolette che due soldati portano in cima a delle lunghe aste, erano scritti una volta i nomi delle città giudaiche vinte. Quelle sacre spoglie dovevano più tardi esser deposte nel tempio dedicato da Vespasiano alla Pace, insieme alle opere d'arte greche, sottratte alla distruzione della *domus aurea* neroniana. Pare che esse siano rimaste in Roma fino al saccheggio di Genserico, nel 452 d. C.; furono poi trasportate a Cartagine, e di lì, dopo la conquista del regno africano dei Vandali da parte di Belisario nel 534, trasferite a Costantinopoli, per adornare quel magnifico trionfo del quale il Gibbon ci ha data una smagliante descrizione. Alla fine Giustiniano, mosso da superstiziosi timori, restituì gli arredi del culto a Gerusalemme. Da questo momento la storia ne perde le tracce; però Salomone Reinach suppone che la loro definitiva scomparsa sia avvenuta soltanto nel 614, quando Gerusalemme fu presa e saccheggiata dal Re persiano Cosroe II[12].

Sul rilievo di sinistra del passaggio interno è raffigurato l'Imperatore sul carro trionfale, con la Vittoria a lato, scortato dalle figure allegoriche di Roma e del Popolo romano, confusi però in mezzo al resto del seguito imperiale. La classica figura del *Genius populi romani*, ravvolta nella toga, è in piedi presso il carro, mentre *Roma*, in completa armatura, sta alla testa dei cavalli.

Girando l'occhio da un rilievo all'altro, restiamo sfavorevolmente impressionati dal veder qui rappresentati come paralleli due avvenimenti che in realtà vengono l'uno di seguito all'altro. Lo stesso difetto dovemmo rilevare anche a proposito delle processioni dell'*Ara Pacis*, dove però si poteva superare la difficoltà, dividendo il corteo nel senso della lunghezza, secondo il metodo greco. Nel caso presente fu errore l'aver voluto adattare questo motivo della processione, che richiede uno sviluppo continuo, alle pareti interne di un arco che esigono invece singoli soggetti completi in se stessi. È preferibile quindi che non ci proviamo nemmeno ad unificare la composizione e ne studiamo invece le singole lastre ciascuna da per sè, per quello che vale. La fama di questi rilievi è antichissima, giacchè essi illustrano uno degli avvenimenti più memorabili della storia; tuttavia, dal punto di vista artistico,

se n'era parlato sempre in modo sommario e superficiale, finchè, nel 1894, il Wickhoff mise a rumore il mondo dei critici e degli archeologi, collocandoli allo stesso livello di perfezione — e, in gran parte, per le stesse ragioni estetiche — dei capolavori del Velasquez. Benchè il paragone sia stato vivamente criticato e giudicato insostenibile, merita tuttavia di esser riportato per intiero un passo che, al suo tempo, fece totalmente cambiare i giudizi correnti sopra a tutta la scultura romana:

« Sull'Arco di Tito i rilievi sono lavorati in vero stile lapidario nei blocchi di pietra, la cui superficie originale, conservata agli orli superiore e inferiore, dà la misura della profondità del rilievo. Questo esibisce una sottile differenziazione di profondità, dalle figure nel piano centrale alle teste dello strato più basso, lavorate quasi in piatto sullo sfondo evanescente. L'affermazione, generalmente ammessa, che l'artista abbia eseguito il rilievo su tre piani, non è affatto precisa, perchè i rigonfiamenti e gli abbassamenti della superficie sono molto minuti e dipendono da una voluta varietà di effetti e non da livelli determinati. I rapporti dei diversi gruppi e delle figure con le parti architettoniche della composizione, rispettati nelle sculture pergamene, sono qui ignorati o, per esser più esatti, intenzionalmente scansati. È come se si fosse aperta una finestra e, attraverso di essa, osservassimo lo sfilare di una processione trionfale. Si crede quasi di veder la gente muoversi davanti ai nostri occhi; non abbiamo più bisogno di richiamarci a qualche quadro; qui è piuttosto l'arte plastica che cerca di ottenere coi propri metodi un effetto pari a quello a cui avrebbe potuto aspirare l'arte della pittura, ad un alto grado del suo sviluppo: l'impressione di una completa illusione. Non si cerca più bellezza di linee e simmetria di parti, qualità indispensabili ad un'arte convenzionale: tutto è subordinato all'unico scopo di produrre la sensazione di un moto ininterrotto. Aria, chiari, scuri, tutto è sfruttato, tutto deve collaborare a suscitare il senso della realtà. Si nota in questo rilievo il « respiro » proprio dei quadri del Velasquez. Ma poichè non è aria dipinta ma aria vera quella che filtra in mezzo alle figure, tutta l'arte dello scultore fu rivolta ad ottenere una così abile disposizione dei gruppi da permettere all'aria di passare, nonostante la compressione di essi, di sopra, in mezzo ed attorno alle figure, contribuendo così al più perfetto modellamento, del pari che la luce stessa del sole; la quale, battendo sul quel rilievo, sembra, con un suo magico potere, suscitare in quelle figure la vita. E fu, questa di far contribuire la luce naturale a perfezionare l'effetto artistico, una delle più audaci innovazioni. Dal successo di questo sorprendente esperimento dipende tutto il meraviglioso effetto di questo rilievo, che non ha opera che l'eguagli, al di fuori delle « Fanciulle che filano » di Madrid » (*Römische Kunst*, pag. 86 sg.).

L'osservazione, che il blocco di marmo non è più semplicemente il materiale ma è divenuto ormai un vero e proprio strumento di effetto, conserva ancora tutta la sua importanza capitale. Lo sfondo neutrale — o « tattile », come potremmo chiamarlo (vedi pag. 47) — una parete senza vita, di profondità uniforme, sulla quale si staccano le figure, si è trasformato ora in una massa « vivente », dalla quale lo scultore suscita col suo scalpello il

moto, la luce, l'ombra, come il pennello di un pittore farebbe sulla superfice piana di una tela o di una tavola. In altre parole, dopo aver brancolato per secoli, la scultura ha scoperto la terza dimensione: non certo perchè cercasse, come si è spesso affermato, di imitar la pittura, ma perchè anch'essa, come la pittura, aveva raggiunto ormai quello stadio in cui le naturali esigenze del suo sviluppo le imponevano senz'altro di affrontare il problema dello spazio. Comunque, fino ad un certo punto — che la scrivente crede non sia mai stato oltrepassato dagli antichi — lo sviluppo della scultura e della pittura è identico. Ciò si era affermato da molto tempo nei riguardi della pittura e di quel genere particolare della scultura che è il rilievo; ma ora, dopo le ricerche del Loewy [13], lo si ammette anche per la scultura di tutto tondo. In realtà una sola è l'arte formativa, la quale trova la sua espressione in materiali diversi, e le limitazioni che la materia imponeva agli artisti, erano soltanto di natura tattile. E, finchè i più importanti problemi di forma non furono risolti, non parve che gli artisti sapessero trar partito dalle molteplici possibilità estetiche dei diversi materiali. Per esempio, la frase «imitazione della tecnica del bronzo», benchè anche oggi di uso comune, deve essere modificata, se non addirittura abbandonata: sia che lavorassero nel marmo o nel bronzo, gli artisti si trovavano sempre alle prese con gli stessi problemi, sempre perciò con le sesse conseguenze tecniche; lavorassero col pennello o con lo scalpello, erano sempre simili gli effetti che si studiavano di ottenere. E se la gente, giudicando con insufficiente cognizione di causa, parla di «qualità scultorie della pittura greca» e di «qualità pittoriche della scultura romana», queste frasi, pur non mancando di una certa precisione che seduce, sono tuttavia false e possono indurre in errore. La pittura greca, per quanto noi ne sappiamo, partecipa delle qualità della scultura greca, poichè ambedue si trovano nello stesso stadio di sviluppo, con la sola limitazione delle condizioni fisiche imposte dal materiale. È bensì vero che le figure acquistano animazione e vita nella pittura e nel rilievo — il quale non è che una pittura plastica — assai prima che un siffatto resultato si cercasse di ottenere nella scultura di tutto tondo; ma ciò avvenne soltanto perchè lo sfondo forniva un sostegno materiale o «tattile». D'altra parte siamo portati a considerare «pittorica» la scultura romana, solo perchè abbiamo arbitrariamente scelto, come termine di paragone, la scultura greca di un determinato periodo; mentre dobbiamo persuaderci che la scultura, come la pittura, deve regolarmente progredire fino a raggiungere quello stadio, nel quale si impone all'artista il problema delle tre dimensioni.

Nel quadro con gli arredi sacri, il fluttuar lento della processione è

reso con molta vita. Le figure sono disposte con una certa progressione ritmica, dall'uomo che sta fermo in piedi, a sinistra, alle figure di destra che passano sotto l'arco quasi di corsa. Inoltre, essendo state le figure abilmente tagliate nel marmo a differenti profondità, sembra all'osservatore non di posar l'occhio, dal di fuori, sulla linea di una processione — come in un rilievo greco, per esempio, o nell'*Ara Pacis* stessa — ma di confondersi tra

Fig. 73 — Due littori. *Dettaglio dei rilievi dell'Arco di Tito.*

le file di essa. Se a tanto lo scultore è riuscito, non si dimostra per altro padrone di tutte le risorse della sua arte; e lo si vede dalla sproporzione fra l'arco rappresentato nel rilievo e le figure umane, e nell'assenza delle più elementari leggi di prospettiva, la cui applicazione avrebbe invece permesso all'artista di orientare acconciamente l'arco sulla direzione del corteo. Mentre infatti questo è raffigurato come marciante diritto, di fronte a chi guarda, l'arco è collocato su una veduta di tre quarti, così che le figure non vi passano in realtà di sotto, ma sfilano fra esso e la cornice del rilievo.

La stessa gradazione ritmica, la stessa vivacità di mosse e di atteggiamenti, di chiari e di scuri, ma anche gli stessi, e fors'anche maggiori,

difetti di prospettiva, ritornano nel rilievo col carro trionfale. Il gruppo sul carro e quello più in basso, fra il carro e l'orlo del pannello, sono in se stessi bellissimi; voltati di prospetto verso l'osservatore, sviluppano maestosamente in larghezza la composizione. Avanza da destra la Vittoria con la mano protesa per incoronare l'Imperatore e le due ali spiegate; la sua figura accresce la composta dignità del gruppo, mentre le linee delle ali congiungono le persone sul carro con quelle che stanno sotto, a destra. Ma se ci facciamo ad esaminare in che rapporto stia questo gruppo del carro con quello dei cavalli, troviamo che questi sono disposti quasi ad angolo retto col carro, il quale avanza obliquamente da destra verso sinistra. I cavalli stessi presentano una curiosa mescolanza di pregi e di difetti. Nelle teste c'è vita ed anche individualità di atteggiamenti — e in ciò essi superano di molto i pesanti animali attaccati al carro di Marco Aurelio, nel rilievo dei Conservatori — ma la posizione dei corpi è del tutto convenzionale. Essi avanzano in realtà tutti e quattro di petto; ma ciò è indicato soltanto dalla posizione simmetrica di un cavallo dietro all'altro, senza un accenno di diminuzione prospettica. È semplicemente ridicolo parlare qui di «scultura pittorica», quando sappiamo che cosa fosse il vero rilievo pittorico del Rinascimento Italiano (e cito soltanto qualche pannello delle Porte di bronzo del Ghiberti). Gli scultori dell'Arco di Tito non mancavano di intenzione artistica nè di abilità tecnica, nè, come i loro predecessori, della capacità necessaria a comprendere gli effetti spaziali, ma faceva loro difetto quella scienza della prospettiva, alla quale l'Europa non potè arrivare che quasi tredici secoli più tardi. La scoperta della prospettiva, e la riduzione delle sue leggi a sistema, rappresenta uno di quei pochi fatti che segnano realmente la fine di un'epoca e il principio di un'altra. Fu sua mercè se i quattrocentisti poterono cogliere e conservare ciò che nell'arte romana non aveva insomma rappresentato che una fase transitoria. La mancanza di leggi applicabili ai problemi che, già insiti nell'Arco di Tito, erano ormai maturi per un ulteriore sviluppo, fu certamente la causa di quella certa apostasia dell'arte, che si riscontra nel periodo di Traiano. Quando dovevano svolgere episodi di vaste proporzioni, per i quali si rendeva necessaria la rappresentazione di un certo numero di personaggi, di paesaggi, di edifici, e di altro ancora, gli artisti romani si accorgevano della insufficienza delle risorse di cui potevan disporre nei riguardi della prospettiva, e ricadevano allora nei vecchi schemi dai quali però seppero svolgere quello stile «continuo», narrativo e pittorico, che doveva poi dominare per molti secoli l'immaginazione artistica di tutta Europa.

Quanto il Wickhoff osservava, nel passo sopra riportato, che «ogni rap-

ARCO DI TITO (dettaglio)

MINERVA ALATA

Ostia.

porto dei gruppi e delle figure con l'architettura.... è qui ignorato, o meglio, deliberatamente evitato», è certo vero; benchè qualcuno potrebbe non vedere uno speciale merito in questa specie di scappatoia.

In architettura non apparirà mai bene acconcia una decorazione che riesca di nocumento anzi che di vantaggio alla solidità della struttura; «aprire una finestra per potere, attraverso di essa, seguire la marcia di un corteggio trionfale» sembra un'impresa di dubbio merito, quando questa finestra occupa il pilone laterale in tutta la sua larghezza e per quasi metà dell'altezza. L'apertura di un vano cosiffatto non è precisamente ciò che si richiede in questo caso. I disegni più piatti dell'arte adrianea — che dànno assai meno importanza all'illusione della profondità — possono da molti essere giudicati più adatti alla decorazione architettonica. Fu forse la percezione inconscia di questo fatto che richiamò in parte la scultura a metodi più semplici e le impedì la piena conquista della terza dimensione. La scultura e la pittura furono nell'antichità così intieramente subordinate all'architettura, che non poterono nè l'una nè l'altra sviluppare appieno le loro risorse. Se anche nel confronto del rilievo col quadro del Velasquez si rivelano necessariamente errori o ricercatezze, il solo fatto che un tal confronto si sia presentato alla mente di un critico acuto quale fu il Wickhoff, basta a dimostrare che la scultura romana possedeva, nascoste, tendenze che avrebbero anche potuto svilupparsi su quelle stesse linee percorse più tardi dalla scultura italiana del Seicento, se non fossero state soffocate dai sistemi più semplici che s'imposero nel periodo traianeo. Nel modo di usare la superficie, piuttosto che in quello di trattare lo spazio, i nostri rilievi ricordano, in un particolare almeno, la maniera del grande Spagnuolo. Ancora una volta si è riusciti a raggiungere in essi — come già nell'arte augustea (pag. 68) — l'effetto di una folla, raggruppando sapientemente un numero relativamente piccolo di figure (diciassette nel rilievo con gli arredi sacri, quindici in quello col carro imperiale); mentre, sullo sfondo, le sacre trombe, le tavolette trionfali all'estremità delle lunghe aste, e soprattutto i fasci dei littori della guardia imperiale, tenuti verticalmente — e un tempo dorati — si disegnano come un complesso pieno di movimento e di vita, che ci richiama alle «Lance» del Velasquez che «intersecano il disegno, legano il cielo con la folla degli uomini.... usate per rendere l'idea di una massa di armati, con lo stesso accorgimento di cui il pittore ha dato prova formando due eserciti con appena otto figure, un cavallo e quattordici teste»[14]. Con simile arte, lo scultore dei nostri rilievi ha saputo ottenere, con pochi gruppi ben disposti e con qualche tócco efficace, tutto il tumulto di una processione.

Il motivo della lancia usata come mezzo di congiungimento, era del resto assai antico. V'era ricorso più d'una volta Eufronio, l'attico pittore di vasi, come, per esempio, nella squisita kylix del Museo di Perugia con « Achille e Troilo », dove la lancia che si vede cadere attraverso lo sfondo, contribuisce all'effetto sintetico del disegno; ed era stato usato con cosciente perizia da un artista tanto geloso del suo disegno come il pittore di quella « Battaglia di Alessandro », di cui ci è conservata una copia nel mosaico di Napoli. Questo motivo popolare ritorna poi con vario successo durante il Medio Evo e il Rinascimento, fino ai tempi moderni. D'altra parte il Tintoretto, nella grande « Crocifissione » in S. Cassiano, a Venezia, ottenne dallo stesso motivo un nuovo e magico effetto, non usandolo più per congiungere le diverse parti del quadro, ma facendo dominare dalla scena principale la fitta selva delle lance dei soldati romani.

Ritorniamo per un poco ancora al frammentario e negletto fregio della trabeazione. Poichè non si arriva a vederlo se non con grande difficoltà ed è quasi inaccessibile ai fotografi, le sue figure sono rimaste, direi quasi, ignorate, se ne togli quanto ce ne fanno conoscere il fantastico restauro del Santi Bartoli ed altri disegni e stampe dello stesso genere. Di conseguenza gli archeologi, descrivendo quei poveri frammenti, sono stati anche più del solito prodighi di epiteti di disprezzo per l'arte romana. E non è mancato uno studioso che s'è dato la briga di confrontare questa mezza dozzina di figure mutilate con l'intera processione panatenaica, nel suo sorprendente stato di conservazione, per annunziarci poi la sua grande scoperta, che nel capolavoro ateniese si riscontra « più vita e più varietà » che non nel rilievo romano![15]. Esaminiamo invece spassionatamente i resti di questo piccolo fregio senza pretese, le cui figure non misurano più di quaranta centimetri di altezza. Anche da una fotografia si vede subito che a queste figure non manca qualche pregio artistico, e, in ogni modo, chiamarle « *silhouettes* stecchite » è ciò che di meno vero si possa dire dei loro atteggiamenti vivaci, delle loro rapide mosse. Il grazioso camillo che si avanza quasi correndo dall'estremità di sinistra con la tazza delle libagioni in mano, è un degno discendente dei camilli augustei. Appena girato lo spigolo, appariscono due uomini affaccendati attorno ad una portantina, sulla quale vien trasportata la figura del Giordano (vedi sopra pag. 106); il primo sta rivolto verso il compagno per parlargli, così che se ne vede solamente il dorso. Vengono poi tre soldati, nella lastra a destra della chiave di volta; sono disposti quasi di fronte e lasciano vedere i loro scudi dagli emblemi ben conservati[16]. Dietro i soldati sta un grave per-

sonaggio, ravvolto nell'ampia toga. In un'altra lastra dell'estremità di destra è scolpito il solito toro con la fascia, condotto da un assistente munito di una scure, della quale è chiaramente riconoscibile il capo : segue una figura comple-

Fig. 74 — Apoteosi di Tito. (Arco di Tito).

tamente vestita, la quale pare che porti una tavoletta in cima ad un'asta. Questo fregio, visto così a grande altezza e in buona luce, presenta una superficie spezzata, gradevole all'occhio, con ombre fresche e profonde. Nè è da trascu-

rare il tentativo dell'artista, di far apparire alcune parti della processione come avanzanti verso l'osservatore, anzichè marcianti perpendicolarmente dinanzi a lui. Ed è una tendenza tutta romana, questa, di presentare una scena di fronte piuttosto che di profilo.

Il gruppo del Genio del Divo Tito sollevato all'Olimpo da un'aquila, dovè produrre a suo tempo un effetto straordinario, benchè tradisca l'esitazione dell'artista fra due aspetti del suo soggetto. Lo scultore ha immaginato che l'osservatore guardi dal basso il gruppo che sparisce in su, nello spazio, attraverso l'arco; ed ha perfettamente capito che l'oggetto più vicino, nel campo visivo dell'osservatore, sarebbe la parte inferiore degli artigli dell'aquila, ch'egli ha rappresentato effettivamente come apparirebbero a chi guardasse un uccello volare[17]. Ma, a questo punto, il dominio dello scorcio e della prospettiva gli è venuto meno; ed egli si è liberato allora dalla difficoltà in modo assai semplice, rappresentando il gruppo dell'aquila e dell'uomo così come lo vedrebbe chi gli stesse di fronte anzi che sotto. A questa soluzione avevano ricorso molti altri avanti di lui. Così era stata raffigurata l'apoteosi di alcuni dei precedenti imperatori; quella di Nerone, per esempio, su di un cammeo di Nancy[18], e quella di un altro principe Giulio-Claudio (Germanico o Claudio) su di un cammeo del Gabinetto delle Medaglie di Parigi[19]. Così del pari i pittori italiani che dipinsero l'Ascensione o l'Assunzione, rappresentarono la figura ascendente come se l'osservatore guardasse di fronte la scena. E questo poteva anche bastare finchè si trattava di decorare cammei, pannelli dipinti, quadri o pareti laterali; ma il problema si faceva assai più complicato in un caso come quello del soffitto dell'Arco di Tito, dove si doveva rappresentare una figura o un gruppo librato a volo nello spazio, come sarebbe apparso ad un osservatore che fosse stato in basso, precisamente al di sotto di esso; poichè le condizioni materiali dello spazio venivano ad essergli in parte favorevoli e in parte contrarie. All'osservatore, che guarda effettivamente il gruppo dal basso, le parti di esso evanescenti in alto debbono apparire in realtà prospetticamente rimpicciolite in misura notevole; d'altra parte però, bisognava rappresentare il soggetto sopra una superfice piana, dalla quale l'artista doveva ricavare la terza dimensione, con l'aiuto di una prospettiva singolarmente complicata. Questa particolare rappresentazione della figura che s'innalza a volo, più adatta in ogni caso alla pittura che alla scultura, fu perciò di rado tentata anche dai pittori del Rinascimento, prima del secolo sedicesimo e del Correggio, al quale, ne' suoi celebri affreschi di Parma, doveva essere riserbato il merito di dare la soluzione definitiva del problema, di vincere col suo magico pennello ogni resistenza architettonica e di mo-

strarci delle figure estatiche in procinto di aprirsi un varco attraverso la cupola e spiccare il volo nell'aria libera. E, una volta che il Correggio n'ebbe insegnata la via, i trionfi della prospettiva si moltiplicarono, per opera di Pietro da Cortona, del Pozzi e di altri, sui soffitti delle chiese e dei palazzi barocchi del Seicento. Ma il quadro del soffitto dell'Arco di Tito prova a sufficienza che la scultura non poteva affrontare questo problema, finchè si esercitava in un rilievo contro un fondo. Fatta astrazione però da questo tentativo di prospettiva impossibile, il disegno, nel rimanente, è buono: il busto dell'Imperatore, che è seduto sull'aquila, riempie lo spazio formato dalla curva delle ali, e l'aquila stessa ha qualche cosa di maestoso. Questo gruppo centrale è incorniciato da ricchi festoni di foglie di quercia e di ghiande, appesi, a ciascuno dei quattro angoli, ad un putto.

Per avere un'idea precisa della bellezza del monumento, bisogna ricordare che l'arco era coronato da una quadriga di bronzo dorato con dentro il carro l'imperatore. Di una tale quadriga abbiamo gli avanzi a Venezia nei quattro celebri cavalli di San Marco. Sono opera, pare, della fine del primo secolo e hanno indubbiamente appartenuto a un arco trionfale, ma la loro provenienza rimane incerta [20].

Della Vittoria di Brescia, anch'essa parte di un coronamento, si dirà una parola nel prossimo capitolo.

Note al Capitolo V.

[1]) Iscrizione che si legge sulla facciata meridionale dell'Arco di Tito: *C. I. L.* VI 945. Dessau, I, p. 71, n. 265.

[2]) C. Gurlitt, *Geschichte der Kunst*, I, p. 308, è d'opinione che non solo l'Arco di Tito tradisca l'influsso della Siria e della Palestina, ma che lo si sia fatto erigere da prigionieri i quali avrebbero insegnato ai Romani i metodi orientali di costruzione. Tutto ciò va certamente al di là di ogni evidenza; e, in ogni modo, non può riguardare le sculture figurate dell'Arco nè l'arte del ritratto del tempo dei Flavî.

[3]) S. Reinach, *L'Arc de Titus et les dépouilles du Temple de Jérusalem*, 1890. Sulla posizione dell'Arco e la sua probabile remozione sotto Adriano, vedi Hülsen, *Foro Romano*, p. 209 sg.; De Ruggiero, *Foro Romano*, p. 448 sg.

[4]) Essa è confinata, cioè, in certi spazi determinati. I freschi influssi orientali si fanno soprattutto sentire nei ricchi e complessi capitelli e nel soffitto a cassettoni del passaggio interno.

[5]) Vedi gli esempi addotti da Reinach, op. cit., p. 20.

[6]) Virgilio, *Eneide*, VIII, 726 sg.

[7]) - Il Reno venga in squallida divisa
Coi crini sotto a infrante canne ascosi
E porti l'onda sua di sangue intrisa.
(Versione di G. B. BIANCHI).

[8]) Joseph. Flav., *De Bello Judaico*, VII, 16,

[9]) È la tavola di legno di Sittim, incrostata d'oro puro, descritta nell'*Esodo*, XXV, 23.

[10]) *Numeri*, X, 2.

[11]) *Esodo*, XXV, 31.

[12]) Sulla tradizione, insufficientemente documentata, che Massenzio, dopo la disfatta di Ponte Milvio, abbia gettato il candelabro nel Tevere, dov'esso resterà fino al giorno del giudizio o alla venuta del Messia, vedi S. Reinach, op. cit., p. 25, nota.

[13]) E. Loewy, *Naturniedergabe in der alteren griech. Kunst*, passim.

[14]) C. Richetts, *The Prado and its Masterpieces*, p. 82,

[15]) Courbaud, *Le Bas-relief Romain*, p. 121.

[16]) S. Reinach, op. cit., p. 20; dove per altro, è messa in dubbio la presenza degli emblemi, chiaramente visibili sulla fotografia.

[17]) Gli artigli e quasi tutta la gamba sinistra furono asportati; ma ciò che di quella gamba rimane, è sufficiente a mostrare che l'aquila teneva gli artigli ripiegati sotto il corpo: il Bartoli è quindi, in complesso, nel giusto.

[18]) Furtwängler, *Antike Gemmen*, vol. III, p. 324, fig. 168.

[19]) N. 265; Furtwängler, op. cit., p. 320, 324; Bernoulli, *Röm. Iconographie*, II, 1, p. 234.

[20]) Si può pensare che siano stati fatti per adornare un arco trionfale romano in qualche città greca. Più tardi, sotto Costantino, furono portati a Costantinopoli, e di qui il Doge Enrico Dandolo li trasportò a Venezia, nel 1204.

CAPITOLO VI.

L'Arte nell' Epoca dei Flavî

§ 1. Il mondo vegetale ed animale nella scultura del tempo dei Flavî: rilievo con limone e cotogno e Pilastro delle rose. — § 2. Volute con motivi vegetali ed animali nell'Arco di Tito. — § 3. Altari del periodo dei Flavî. — § 4. Altri rilievi e sculture dello stesso periodo.

§ 1. Due rilievi flavî del Laterano. — Se l'arte del periodo dei Flavî non fu in grado, per difetto di una scienza della prospettiva, di presentare persone ed oggetti distribuiti nello spazio secondo un giusto criterio, seppe invece trattare il ritratto ed il mondo vegetale in modo da mostrare l'antico illusionismo portato alle più alte espressioni.

Di queste la prima e la più importante è il rilievo a foglie di limone e di cotogno, nel Laterano[1]; e l'averne il Wickhoff fatti rilevare i pregi segnò un'altra tappa nella rinascita dell'interesse per la scultura di Roma imperiale.

« I rami di limone e di cotogno carichi di frutti sono trattati qui con disinvoltura, in guisa da formare una specie di graticciata distesa sul fondo, il quale è lasciato visibile al solo scopo che l'ombra proiettata su di esso dai frutti e dalle foglie, accresca l'effetto del rilievo. La scorza rugosa del limone, resa con pochi tocchi di un aguzzo scalpello, testimonia di una bravura, che, se è eguagliata in parecchie delle opere superstiti della stessa scuola, era però impossibile sorpassare. È un ulteriore ma diretto progresso sull'altare a rami di platano del Museo delle Terme ». (*Röm. Kunst,* pag. 73).

Questo rilievo è notevole anche per la tecnica degli orli a palmette invertite. Qui l'incavo è profondo ed uniforme e ne risulta un'ombreggiatura grave ed un' oscurità uniforme. L'effetto è presso a poco simile a quello

del lavoro in marmo graffito; ed è questa una delle più antiche applicazioni di quella legge dei forti contrasti di *chiaro e scuro* che prevalse poi nel terzo e nel quarto secolo, sostituendosi alle *luci ed ombre diffuse* dell'arte più antica (fig. 75).

Fig. 75 — Rilievo con limone e cotogno. (Roma - Museo Laterano).

Fu pure il Wickhoff che richiamò pel primo l'attenzione sulla singolare bellezza del «Pilastro delle rose» del Laterano[2], proveniente dalla tomba degli Aterii (fig. 76). Lo scultore

« ha saputo disporre i rami con scioltezza di disegno, attorno al vaso lungo e snello e, coi mezzi più fini che la sua arte gli forniva, ha saputo darci, come per incanto, la magica illusione di un rosaio in fiore. Intagliando nel rilievo a differente altezza i fiori, i bocci, le foglie.... ha prodotto l'impressione del pulsar della vita.... L'illusione però non degenera mai in inganno grossolano. I vasi non poggiano sul fondo: sono sospesi, liberi, e, al di sotto delle loro basi, si allungano rami di ciliegio coi frutti maturi. Sul collo di ognuno dei vasi, due uccelli, simmetricamente disposti, beccano le foglie del rosaio; mentre, sulla bocca di ciascun vaso, stanno due pappagalli in atto di conversare tra loro. Uno dei vasi è pieno di frutti ammonticchiati fino a soverchiarne l'orlo, l'altro contiene invece una qualche sostanza liquida; sull'orlo sono venuti a posarsi dei grossi calabroni per succhiarne il dolce liquore. Un pappagallo, nel calore della discussione, ha afferrato un calabrone e lo fa ruotare vigorosamente, portando così nel quadro una nota lieve di comicità. L'imitazione della realtà non si abbassa mai alla pedanteria: in ogni parte trovi scioltezza di simmetria e piacevolezza di disegno, composto di motivi non convenzionali ma effettivamente illusionistici, scelti e presentati con vera intenzione d'arte ». *Röm.* (*Kunst,* pag. 59 sg.).

PIETRA SEPOLCRALE DI ULPIA EPIGONE

Roma - Museo del Laterano.

SCENA DI SACRIFICIO (rilievo)

Parigi - Museo del Louvre.

§ 2. Volute di acanto sull'Arco di Tito. — Fra le decorazioni minori dell'Arco di Tito, meritano particolare menzione le volute di acanto che corrono lungo l'orlo interno dei piloni e della volta. Il modello è derivato dalle volute dell'*Ara Pacis*, ma il disegno è più complesso e il fogliame più

Fig. 76 — Pilastro delle Rose. (Roma - Museo Laterano).

folto, e ne risulta un effetto di maggior pesantezza. Il fusto centrale fa da sostegno ad un'aquila maestosa e le volute terminano in fiori o in rosette, da cui spunta fuori di quando in quando la parte anteriore del corpo di vari animali[3].

Questa fusione della vita vegetale con quella animale può essere studiata anche nei magnifici fregi a fogliame nell'*Aula Regia* del Palazzo dei Flavî sul Palatino; e lo stesso motivo ornamentale troviamo pure nelle magnifiche lastre d'incerta data collocate ora alle pareti esterne di un edificio medioevale, sull'area della *Basilica Emilia* (fig. 77)[1]. Già i Greci stessi avevano introdotto complicati e svariati motivi nelle loro decorazioni architettoniche o d'altro genere. Questi si originarono naturalmente per semplice giustaposi-

Fig. 77 — Lastra con motivo ornamentale. (Foro Romano).

zione. Dal rappresentare Eroti in mezzo a rami fronzuti, o ninfe lievemente adagiate su steli fioriti, o Afrodite emergente da un fiore, non c'era che un passo per arrivare a far prendere al fiore e allo stelo stesso forma di uomo o di animale. E il ricco acanto specialmente fu preferito per queste combinazioni, e non vi fu ornamento più popolare di quello formato da una figura femminile che esce fuori da un acanto e stende dall'uno e dall'altro lato le braccia per recingerne le sboccianti volute[3]. Superbe combinazioni della figura umana con l'acanto si ebbero più tardi, al tempo di Traiano. Questo mondo fantastico, originariamente ispirato alla mitologia greca, fu proprietà comune di tutti i centri artistici ellenizzati, e a codesto — come ad altri motivi ch'essi derivarono dai loro predecessori greci — i Romani apportarono il loro speciale contributo, infondendo a queste combinazioni di forme vegetali con forme umane od animali un fresco significato artistico. Essi tradussero il sottile disegno lineare greco nel linguaggio dell'« illusionismo », studiando di più la grada-

zione del rilievo ed impiegando questo complesso stile decorativo con una magnificenza non mai raggiunta prima d'allora. Si vedrà poi quest'arte svilupparsi a mano a mano, e produrre, verso il terzo secolo, l'ornamentazione magnifica e doviziosa dei pilastri del fregio che si ammira ora nelle Grotte Vaticane e che deve riferirsi, come vedremo più tardi, al periodo di Severo.

Fig. 78 — Altare del Cortile del Belvedere. (Roma - Vaticano).

§ 3. Decorazione di altari del periodo dei Flavî. — Gli indirizzi dell'arte decorativa dei Flavî si possono anche meglio studiare in numerose are sepolcrali di questo periodo: specialmente notevole per la sua eleganza è quella del Cortile del Belvedere, in Vaticano (fig. 78)[6]. La faccia anteriore è quasi tutta occupata dal ritratto del defunto, che è rappresentato seduto e

rivolto verso chi guarda, con la mano sinistra saldamente appoggiata ad un angolo della sedia, la testa voltata a sinistra e i ginocchi verso destra. In alto, fra i due pilastri, sono stesi due festoni, sostenuti nel mezzo da una maschera (cfr. lo stesso motivo nell'altare di Amemptus del periodo di Tiberio, fig. 39). La base è sostenuta da sfingi alate, dalle cui ali spuntano fuori, ergendosi in alto, grandi foglie di acanto. Il carattere domizianeo del monumento risulta evidente dalla presenza di questi animali fantastici e dallo spesso fogliame delle corone d'alloro dei lati e del tergo, ma soprattutto dall'intenzione di far sentire la qualità spaziale del soggetto. A questo scopo l'artista ha affrontato il compito, così difficile nel rilievo, di voltare verso l'osservatore una figura seduta, invece di rappresentarla di profilo. E pare una ironia che proprio questo sforzo di rappresentare le figure di prospetto non abbia portato, come si potrebbe supporre, al completo dominio della terza dimensione, ma sia stato invece uno dei fattori che ricondussero, in progresso di tempo, la scultura all'antica costruzione frontale delle figure. Cercando di voltare le figure di faccia, gli scultori, per la loro imperfetta conoscenza della prospettiva, sbagliavano gravemente la composizione spaziale; come si può vedere, per esempio, nella pietra sepolcrale di *Ulpia Epigone*[7] al Laterano, appartenente alla stessa tomba e allo stesso periodo del bell'altare del Belvedere ora descritto. La dama, che la complicata pettinatura denunzia come appartenente al tempo dei Flavî, è rappresentata distesa, con un canino raggomitolato sotto il braccio sinistro e il cestino da lavoro ai piedi. Evidentemente l'artista volle evitare il magro profilo della figura adagiata; ma, disponendo di una profondità relativamente piccola, non seppe come fare a rappresentare l'altro lato della figura rimpicciolito convenientemente, secondo le regole della prospettiva, e la volse perciò tutta di fronte in un modo quanto mai incomodo e sgraziato (tav. 23).

L'Altare della Galleria Chiaramonti, con l'iscrizione *Sui et Sibi*, porta festoni di arte manifestamente flavia sospesi tra bucrani, e che, sul lato anteriore, fanno a loro volta da sostegno ad un busto femminile: come un'altra caratteristica dell'arte flavia, si potrebbero citare i nastri disposti a zig-zag[8].

Bella assai è la decorazione dell'Altare di Giunia Procula, agli Uffizi (fig. 79). Due teste di Ammone sostengono un pesante festone, al di sopra del quale si vede un animale che ha rovesciato un canestro di frutta davanti ad un Erote, che ne ride; al di sotto, un secondo gruppo rappresenta un grifo che sbrana un toro. Agli angoli, aquile; fra le due teste di Ammone, il busto della defunta, con la caratteristica pettinatura flavia, dentro una nicchia[9].

Illusionismo flavio e una fantasia vasta e delicata si trovano riuniti in un altare del Museo Britannico, disgraziatamente assai corroso e mutilato[10]. Le ricche volute di foglie dei lati ricordano per la loro pesantezza quelle dell'Arco di Tito. La faccia principale è occupata da una grande tavola con l'iscrizione, al di sopra della quale è un disegno originale formato di una striscia ornamentale terminante con teste di ariete, fra cui sta un nido con due uccelli. Più in alto è scolpito invece un grazioso gruppo, che riproduce in rilievo il motivo di Afrodite al bagno, ben noto alla statuaria in tondo. Afrodite vi è rappresentata chinata, intenta a giocare con un cigno; frattanto un Eros alato le versa sulle spalle una brocca d'acqua, mentre un altro pare che stia pure rovesciando acqua da una conchiglia sul cigno: a destra stanno una fonte e un bacino — graziosa scena, che simboleggia senza dubbio la rigenerazione dell'anima per mezzo della *lustratio* battesimale.

Fig 79 — Altare di Giunia Procula. (Firenze - Uffizi).

Troviamo in Laterano (Sala IX, n.° 582) un altro esemplare di singolare grazia[11] (fig. 80). V'è una ricchezza di ornamenti che sorprende: solo sul cornicione superiore possiamo enumerare disegni a ovuli, ad astragali, a modiglioni, a onde; mentre la decorazione della base ricorda, col suo giuoco di luce e d'ombra, i bei frammenti di un pilastro, anche questo nel Laterano, il quale presenta delle affinità con la cornice dell'Arco di Tito e del Tempio di Vespasiano[12]: bellissima specialmente la spirale del plinto, di delicato modello, con uccelli in mezzo a foglie e a fiori.

Al primo periodo flavio appartiene il grazioso altare che sta a Pompei nel cortile del Tempio di Vespasiano, e che si suppone sia stato eretto al Ge-

nio dell'Imperatore, quando ancora era in vita; è importante, sia per la data e per il soggetto, sia per i particolari del rito che ci conserva. Sulla faccia principale, che guarda l'ingresso del cortile del tempio, è riprodotta una scena di sacrificio. Il centro è occupato da un alto tripode sul quale un sacerdote coronato d'alloro e con la toga tirata sopra la testa, versa la libagione da una delle usuali tazze (*patera*): dietro, a sinistra, stanno due littori coi fasci, un assistente con una tazza o ciotola, e un piccolo camillo che tiene in mano la patera e il *praefericulus* e porta, invece del solito pannolino frangiato, una lunga striscia lanosa, sospesa al collo come una stola[13]. Subito dietro l'altare sta un altro assistente e, fra lui e il sacerdote, un flautista. Da destra, un *victimarius* e il suo ministro spingono avanti il toro destinato al sacrificio. Di particolare interesse e pieno di grazia è il fondo del rilievo, il quale sembra rappresenti il tempio stesso parato a festa per l'occasione: dei panneggi, che in origine dovevano certo essere di un colore rosso vivo o purpureo, sono disposti ad anelli attraverso la facciata, fra le pareti del vestibolo e lo scudo del frontone del tempio.

La conoscenza critica, che attualmente possediamo, di molti ritratti dell'epoca dei Flavî e dei rilievi dell'Arco di Tito, ci rende possibile l'attribuzione al periodo flavio di numerosi rilievi, sparsi qua e là e, fino a questi ultimi tempi, rimasti senza data e quasi dimenticati: principali fra questi sono due bellissimi rilievi del Louvre con scene di sacrificio e due frammenti di processioni trionfali, conservati rispettivamente nella Galleria Chiaramonti e nel Cortile del Belvedere, al Vaticano.

Il più importante e meglio conservato dei due rilievi del Louvre, rappresenta il sacrificio delle *suovetaurilia*, guidato da un imperatore (tav. 24). Il rilievo è conosciuto da molto tempo; e prima che il Michon lo illustrasse come merita, nel suo bell'articolo sui rilievi romani del Louvre[14], ne avevo fatto ricordo io, nell'edizione inglese di questo libro, assegnandolo però all'età augustea. Ma da uno studio attento siamo indotti a ritenere quest'opera piuttosto di epoca flavia. Il movimento dei personaggi, specialmente quello delle teste, ricorda i fregi dell'Arco di Tito; mentre gli animali, per il disegno e la modellatura, ricordano da vicino quelli dei cosiddetti *anaglypha Traiani;* per i quali — come si vedrà nel capitolo seguente — non è escluso si debba invece pensare all'epoca di Domiziano.

Il secondo rilievo del Louvre, del quale rimangono solo due figure di uomo, il corpo del toro e tracce dell'ariete, doveva rappresentare anch'esso la processione delle *suovetaurilia*, procedente però in senso inverso a quello del primo rilievo (fig. 81). La somiglianza delle due lastre — che risultano

anche della stessa misura — è tale da far ritenere al Michon ch'esse fossero poste, l'una a riscontro dell'altra, sul medesimo monumento. E, a questo proposito, possiamo ricordare, ancora una volta, gli *anaglypha Traiani*, che ornavano sicuramente lo stesso monumento, e dove gli animali delle *suovetaurilia* compariscono ripetuti due volte e — come sulle lastre del Louvre — procedenti gli uni in senso contrario agli altri.

Fig. 80 — Altare dell'epoca dei Flavi. (Roma - Museo Laterano).

Il rilievo della Galleria Chiaramonti[15] conserva frammenti e tracce di figure che stanno trascinando un *ferculum* di cui è visibile l'estremità anteriore e che apparisce in tutto simile a quello che, nell'Arco di Tito, porta il tavolo col pane di proposizione; si può pensare che appartenga ad un'altra rappresentazione dello stesso soggetto, che non è da escludersi si trovasse sull'Arco di Tito e Vespasiano, dedicato nell'81 d. C. *in Circo Maximo*.

Il rilievo nel Belvedere del Vaticano[16], contiene la prima parte di un corteggio trionfale: e cioè, un gruppo di cavalieri e di littori con la Dea Roma e, dietro, il carro imperiale, del quale si vede solo la parte anteriore, che avanza da destra. Il resto della composizione è perduto. Dato l'attuale stato del rilievo, così mutilato e restaurato com'è, è impossibile ricavarne una chiara impressione estetica. Il disegno è mediocre, benchè abbastanza animato; e d'altra parte il fatto — indubitabile — che il rilievo non si estendeva di più nel senso dell'altezza, è un segno evi-

dente che l'artista non possedeva più quel senso della composizione spaziale che abbiamo ammirato sui rilievi dell'Arco di Tito. Nè sembra, almeno per quanto possiamo giudicare dai frammenti, che il fondo aperto fosse stato già allora abbandonato, come nei monumenti posteriori, per dar luogo a qualche altro espediente artistico. Comunque non par dubbio il carattere flavio del rilievo nel suo insieme (tav. 25).

Fig. 81 — Scena di sacrificio. *Frammento di rilievo.* (Parigi - Louvre).

§ 4. Altri rilievi e Sculture del Periodo dei Flavî. — Rivolgiamoci infine ad altri due monumenti che le iscrizioni delle basi ci permettono di assegnare con sicurezza al principato di Domiziano: sono i due trofei, collocati rispettivamente sulle due balaustrate di Piazza del Campidoglio. Sul davanti del trofeo che trovasi a destra di chi sale, sta una figura femminile in piedi, con le mani legate dietro il dorso, ed ha ai lati due adolescenti che, con le mani protese in su, sorreggono uno scudo, alzandolo fino a toccare le spalle della donna. La figura di mezzo è evidentemente la personificazione di una provincia conquistata, mentre gli Eroti alati esprimono la gioia pel felice esito della campagna; il gruppo di fanciulli, che si vede di solito ai piedi delle «Provincie», sta senza dubbio a rappresentare la *proles* del popolo vinto, che Roma farà oggetto delle sue cure sollecite. Le figure del trofeo di sinistra non sono altrettanto bene conservate; non v'è traccia fra esse di una «provincia», ma alcuni frammenti di fanciulli alati starebbero ad indicare che un gruppo di Eroti era affaccendato attorno a vari pezzi di un'armatura: al bel panno che drappeggia il trofeo, sottentra, sopra la corazza, una pelliccia, che

POMPA TRIONFALE (rilievo)

Roma - Museo Vaticano.

CORNICE DEL TEMPIO DI VESPASIANO E TITO

Roma - Museo del Tabulario.

CORNICE DEL TEMPIO DI VESPASIANO E TITO (dettaglio)

Roma - Museo del Tabulario.

VITTORIA DI BRESCIA

Brescia - Museo Patrio Comunale.

suggerisce il freddo e il settentrione. Questi due simboli di vittoria commemorano una delle molte disfatte inflitte dalle armi romane al secolare nemico teutonico; ed è probabile che, in questo caso, sia ricordata la campagna vittoriosa che Domiziano celebrò, nell'89 d. C., con un duplice trionfo sui Catti e sui Daci (fig. 82).

Appartiene pure al periodo dei Flavî, e più specialmente ai tempi di Domiziano, il Tempio di Vespasiano, dalla cornice riccamente modellata e col fregio decorato con bucrani e con insegne sacerdotali. Ben indovinato e consono alle consuetudini religiose dei Romani è l'aver disposto una lunga serie di oggetti rituali nel fregio che gira attorno al tempio, a guisa di fascia di protezione. La tecnica ammirevole e i ricchi effetti dell'illusionismo di questa cornice meritano lungo studio (tavv. 26, 27). Tutta la decorazione è di straordinaria varietà e bellezza. Si vede, per esempio, al disopra del fregio, una caratteristica variante dell'ovolo, per la quale le uova, decorate da graziosi motivi floreali, sono inserite dentro larghe foglie dentellate.

Fig. 82 — Trofeo di Domiziano. (Roma - Campidoglio).

Poichè si parla del Tempio di Vespasiano e Tito a Roma, va ricordato anche quello, importantissimo, eretto da Vespasiano, nell'anno 72, sul *Capitolium* dell'antica Brixia (Brescia), dove ancora se ne ammirano gli avanzi. Aveva sul fastigio una biga di bronzo dorato, condotta da una bellissima Vittoria (tav. 28), esimia opera d'arte dell'epoca flavia, indubbiamente ispirata ad un modello greco (come la Venere di Capua), il quale però fu da qualche possente artista trasformato in modo da esprimere un nuovo concetto della Vittoria.

Il tipo allora creato divenne poi classico nell'arte romana; basta ricordare le numerose monete e medaglioni imperiali e il bellissimo rilievo con la Vittoria, a metà della colonna Traiana[17]. Nell'epoca augustea, gli scultori si contentarono di riprodurre, per le loro statue, tipi greci; nell'età dei Flavî, si cercò invece di creare tipi romani. Nondimeno non si deve dimenticare che

l'arte romana fu veramente grande ed originale nel rilievo e nel ritratto piuttosto che nella statuaria.

La presenza di un elemento mistico nelle credenze religiose del periodo flavio ci spiega in gran parte il ricco simbolismo dell'arte di quell'epoca. Ne sono esempi ammirevoli i rilievi provenienti dalla tomba degli Aterii, alla

Fig. 83 — Tomba degli Aterii: *dettaglio.* (Roma - Museo del Laterano).

quale appartiene anche il pilastro delle rose, studiato al principio di questo capitolo. Una delle pareti era adornata da un rilievo rappresentante l'esposizione della defunta in una camera funebre riccamente addobbata, dalla quale par che ci giungano agli orecchi le lamentazioni delle prefiche e il triste concento dei loro strumenti. Un secondo rilievo è un quadro architettonico rappresentante i diversi monumenti lungo la via di una processione funebre. Una

terza lastra, ancora più pregevole delle altre due, raffigura un mausoleo di famiglia riccamente decorato, al di sopra del quale si vede la defunta, semi sdraiata nell'atteggiamento dell'apoteosi. La costruzione era stata portata a compimento appena in tempo, giacchè si scorgono gli operai ancora affaccendati attorno ad un grande argano, di cui è visibile, a sinistra, la ruota (fig. 83).

Fig. 84 — Fregio del Foro di Nerva. (Roma - « Colonnacce ») (*dettaglio*).

Un altro prezioso frammento di decorazione domizianea sopravvive nel fregio, purtroppo assai mutilato, che adorna il muraglione e le due colonne dritte dinanzi ad esso, che i visitatori di Roma conoscono sotto il nome di « *Colonnacce* » (in Via Alessandrina). È questa una parte del muraglione esterno del Foro che, insieme col rispettivo tempio, fu disegnato e incominciato da Domiziano in onore di Minerva sua patrona. Ambedue gli edifici furono portati a compimento e dedicati da Nerva (98 d. C.), che dette al Foro il suo nome. Possiamo ammirarne anche oggi il ricco cornicione ed il fre-

gio[18], su cui sono rappresentate una lunga serie di scene non ancora ben chiarite, ma che forse sono da interpretare come scene dell'iniziazione ai misteri della saggia dea[19]. Qualcheduno le riconnette coll'arte del tessere. In altre si vedono figure tranquillamente aggruppate in luoghi ameni tra roccie e alberi, dove divinità campestri o fluviali siedono mezzo sdraiate all'ombra dei grandi giunchi.

Il rilievo è così corroso e mutilato che riesce assai difficile giudicarne la tecnica; ma, a dispetto di tutto quanto si è voluto dire sulla sua diretta dipendenza da modelli greci[20], la dovizia della composizione, il suo carattere paesistico e l'abbondanza di accessori gli dànno un'impronta segnatamente romana (tav. 29).

Nell'attico sovrastante al cornicione sta una figura di Minerva, voltata di prospetto (tav. 30). Questa maestosa divinità del Foro domizianeo può essere utilmente messa a confronto con una magnifica figura di Minerva alata, scoperta nel 1909 ad Ostia, nel largo piazzale a destra di chi entra in città dalla Porta Romana[21].

La statua, che adornava una volta il portico, è una delle più splendide creazioni dell'arte antica: la dea, le cui ali ricordano che essa, come divinità marina, è sempre pronta a volar sulle acque, era qui collocata quale patrona del porto Ostiense, che Domiziano fece oggetto delle sue cure. Porta sulla testa un elmo dalla triplice cresta, un ampio chitone le cinge il petto formoso, stringendosi poi subito al di sotto di esso: ad indicare la sua connessione col mare, la dea tiene il grande scudo poggiato su di uno scoglio; e con le possenti ali ripiegate, che arrivano al suolo, circonda e ricuopre il grande pilastro al quale si appoggia (tav. 22).

Ci resta da dire ancora una parola attorno all'enigmatico personaggio, sotto il cui regno, durato quindici anni, la scultura raggiunse un così grande sviluppo. Ragionando del periodo augusteo, dovemmo rilevare quale errore si commetta facendo di Augusto l'unico e diretto responsabile delle sue manifestazioni artistiche; ma l'errore contrario si è commesso nel caso di Domiziano. È ben vero che, in questi ultimi tempi, la grande arte del periodo Flavio è stata definita, con maggior precisione nei riguardi cronologici, come domizianea, ma ciò non toglie che non si sia fatto alcuno sforzo per porre l'Imperatore in diretta relazione con quell'arte che fiorì sotto il suo governo e, com'è da supporre, col suo incoraggiamento. Egli è stato rappresentato come un tal mostro di iniquità che ci riesce difficile ravvisare in lui il liberale patrono dell'arte sana e serena de' suoi tempi. I tristi colori con cui lo dipinse la storia,

son divenuti ancora più cupi col passare dei secoli: e in quel po' di prosa narrativa di Svetonio un artista sommo ha trovato materia per un ritratto di Domiziano che, corrisponda o no alla verità, è ormai indelebilmente impresso nella fantasia dei moderni [22]. Del fantastico racconto che Dione Cassio ci ha

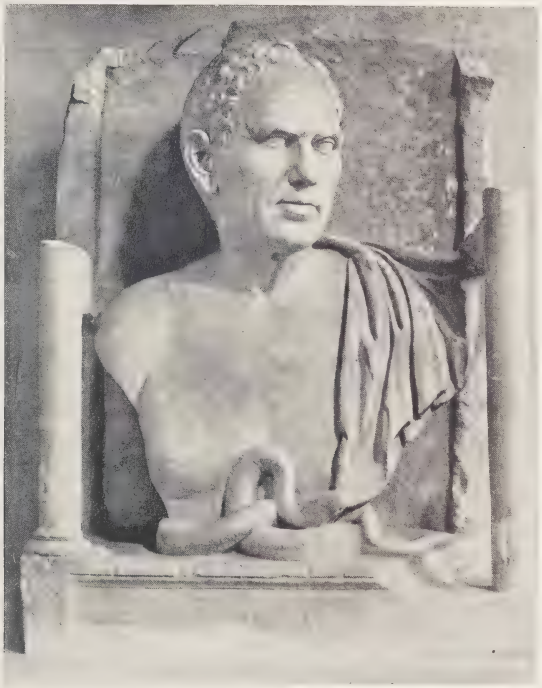


Fig. 85 — Ritratto di uomo: *dalla tomba degli Aterii* (Roma - Museo del Laterano).

lasciato del banchetto funebre [23], si è servito il Dill [24], lasciandone da parte la fine addirittura puerile, per una perorazione imponente con la quale chiude quel suo rapido e vivace schizzo dell'Imperatore, tratteggiato come l'uomo più crudele e spietato. Sembra dunque che la leggenda domizianea abbia bisogno di esser riveduta non meno seriamente di quella neroniana sulla quale, a buon conto, la critica ha finalmente incominciato ad esercitare l'opera sua [25]. Non è questo però il luogo adatto a considerazioni storiche o letterarie; a me

premeva solo di far rilevare che l'impressione che riceviamo di Domiziano, studiando l'arte a lui contemporanea, non concorda col ritratto che ce ne fa la letteratura. Noi leggiamo che, nella sua furiosa gelosia verso il padre e il fratello, egli si esasperava per qualunque cosa rievocasse il ricordo di Tito: e intanto il Tempio di Vespasiano e l'Arco di Tito sono là a dimostrarci che egli non solo rispettò, ma condusse a termine i monumenti dei quali essi avevano iniziata o soltanto deliberata la costruzione: sul Tempio anzi egli permise, se pure non ordinò, che il nome del Divo Tito fosse inserito dopo quello di Vespasiano. Son forse queste le gesta di un geloso, quale fu, per esempio, Caracalla, che, dopo avere assassinato il fratello, ne fece cancellare l'effigie ed il nome da tutti i monumenti sui quali essi comparivano a lato del nome e dell'effigie propria?

Per queste considerazioni, l'Imperatore non ci apparirà del tutto indegno di quelle lodi che Marziale e Stazio gli tributarono: ma noi siamo soliti mostrarci specialmente tenaci nelle nostre opinioni quando attacchiamo una persona o una memoria; e per questo accettiamo i racconti, anche i più puerili sulla crudeltà di Domiziano, ma tacciamo di «bassa adulazione» ogni parola detta in sua lode.

La storia ha rappresentato le campagne di Domiziano come altrettanti irreparabili disastri, non ostante che Stazio — per quanto possa sembrare trasportato dal desiderio di adulare — abbia scritto un intiero poema epico per celebrare le sue gesta nella Dacia. Tacito[26] e Plinio il giovane[27] hanno messo in ridicolo le vittorie e i titoli di Domiziano; e, sulle loro orme, parecchi scrittori moderni hanno deriso i suoi trionfi da burla. Pur tuttavia iscrizioni recentemente scoperte testimoniano — a sostegno dei versi di Stazio — che i trionfi decretati a Domiziano nell'89 d. C. per i suoi successi in Dacia e in Germania, furono, checchè se ne pensi in contrario, largamente giustificati[28].

D'ogni dove in Roma sorsero archi per commemorare le vittorie, reali o immaginarie, di Domiziano. Di uno di questi ci resta almeno la figura in un rilievo del periodo di Marco Aurelio; di un altro — forse quello eretto per commemorare le vittorie sui Germani dell'anno 89 — furono ritrovate le fondamenta, nel 1917, sul Clivo Palatino[29]. La perdita di questi monumenti è certo fra le più gravi che la storia dell'arte abbia sofferto; giacchè tutto porta a credere ch'essi avessero in realtà un alto pregio artistico e che avrebbero d'altra parte potuto insegnarci molte cose, che ora si ignorano o si ammettono per ipotesi, attorno alla scultura precedente a quello «stile continuo» che fu la caratteristica del periodo di Traiano. E, concludendo, un quesito mi si presenta con insistenza alla mente: saranno davvero

tutte queste opere dei Flavii irrimediabilmente perdute, come ci si è ormai rassegnati a credere, o non potrebbe darsi invece che molto di ciò che passa come traianeo, appartenga in realtà al principato di Domiziano? Così io penso che, per esempio, si scoprirà, a poco a poco, che a Domiziano appartiene il progetto del gran Foro, finito più tardi da Traiano. Questo Foro è attribuito all'architetto Apollodoro di Damasco; ma, se Traiano affidò ad Apollodoro, tra il 102 e il 105 d. C., la costruzione del grande ponte sul Danubio, non l'avrà egli fatto perchè della sua genialità costruttiva già l'architetto aveva dato un saggio nell'erezione del Foro? Fu già rilevato dagli studiosi[30] che le quattro grandi lastre trasferite dal Foro di Traiano all'Arco di Costantino (vedi il cap. seguente) difficilmente potranno riguardare le campagne daciche di Traiano, già largamente commemorate sulla colonna; e a me sembra che codeste lastre debbano giudicarsi, pel loro stile, alquanto anteriori ai rilievi della colonna stessa Non potrebbero esse allora riferirsi alle campagne daciche di Domiziano? Risponderebbe in tal caso alla realtà la notizia di Aurelio Vittore (*Caesares*, 23) che *Traianus.... adhuc Romae a Domitiano coepta fora atque alia multa plus quam magnifice coluit ornavitque*. E l'ampollosa iscrizione della Colonna Traiana non significherebbe in questo caso nulla più che Traiano portò a termine quel mirabile prodotto d'ingegneria e d'arte. E si sarà guardato bene naturalmente, l'esimio Imperatore, di fare accoppiare il suo nome a quello detestato di Domiziano.

Note al Capitolo VI.

[1] Helbig-Amelung, 1198.

[2] Pubblicato per la prima volta da Wickhoff, *Röm. Kunst*, fig. 10.

[3] Studniczka, *Tropaeum Traiani*, p. 95, fig. 56.

[4] Per la loro cronologia, mi sembra che queste lastre debbano riferirsi al periodo dei Flavî; per quanto non si debba dimenticare che decorazioni di questo genere si facevano ancora al tempo di Settimio Severo. Una terza lastra simile sta in Laterano. Vedi anche Hülsen, *Foro Romano*, p. 112.

[5] Altmann, *Architektur und Ornamentik*, p. 81 sg., dove sono citati numerosi esempi.

[6] Helbig, *Führer*[2], n. 160; Altmann, *Die röm. Grabaltäre, der Kaiserzeit* (Berlin, 1905), p. 56, n. 12, fig. 48. La faccia anteriore è, purtroppo, intieramente restaurata.

[7] Altmann, op. cit., p. 58, n. 16, fig. 50.

[8] Altmann, op. cit., p. 63, n. 6, fig. 57.

[9] Altmann, op. cit., 97, n. 75.

[10] *British Museum Catal.*, III, n. 2360; Altmann, op. cit., 203, fig. 131.

[11] Altmann, 150. Questo altare non si può apprezzare convenientemente che nell'originale; poichè si trova in cattive condizioni di luce e le otografie non lo rendono con esattezza.

[12] Studniczka, *Tropaeum Traiani*, p. 74 sg., fig. 38.

[13] Il Wilpert, (in « L'Arte » 1898, vol. II), ritiene che sia quello l'usuale pannolino frangiato; ma non v'è dubbio che si tratta di una specie di stola di lana.

[14] Michon, *Les bas-reliefs historiques du Musée du Louvre*; in « Monuments et Mémoires » XVII (1910).

[15] W. Amelung, *Catalog des Vatikanischen Museums*, I, n. 152; Wace, in « Papers Br. School. at Rome », III, p. 409.

[16] Helbig-Amelung, I, n. 88; Wace, in « Pap. Br. Sch. R. », III, p. 283, fig. 1.

[17] Furtwängler, *Meisterwerke der griech. Plastik*, p. 631.

[18] Reinach, *Reliefs*, I, pp. 371-372; « Monumenti dell'Istituto » X, tav. 40-41; « Annali » 1877, pp. 1-36 (Blümner).

[19] In una si crede vedere la dea vittoriosa della folle Aracne; Blümner, p. 25. Le scene del tessere si riferiscono forse ai lavori intorno al peplo di Minerva.

[20] Bene paragona il Blümner questo rilievo con quelli del teatro di Dioniso ad Atene (epoca di Nerone).

[21] Vaglieri, *Guida di Ostia*.

[22] Renan, *Les Evangiles*, p. 219-226.

[23] LXVII 9 (ed. Boissevain, III, p. 174 sg.).

[24] *Roman Society*, p. 57.

[25] Qualche cosa in questo senso ha già fatto lo Schiller, *Gesch. der röm. Kaiserzeit* (1883), I, 2, § 56; cfr. J. B. Bury, *Students' Roman Empire*, pp. 383-396; Gsell, *Essai sur le règne de l'Empereur Domitien*.

[26] *Agricola*, 39.

[27] *Panegyricus*, 16.

[28] Vedi specialmente lo studio del Ritterling (*Zu den Germanenkriegen Domitians am Rhein und Donau*) nell' « Oesterr. Jahreshefte » VII (1904), p. 23, sull'iscrizione rinvenuta a Baalbek.

[29] Stuart-Jones, in « Pap. Br. Sch. R. » III, p. 260; cfr. Wace, ibid., p. 277.

[30] « Neue Jahrbücher », 1906, p. 522.

FREGIO DEL FORO DI NERVA

Roma - Colonnacce

MINERVA NEL FORO DI NERVA

Roma - Colonnacce.

SACRIFICIO DELLE SUOVETAURILIA (rilievo)

Foro Romano.

SACRIFICIO DI UN TORO (rilievo)

Parigi - Museo del Louvre.

CAPITOLO VII.

Il Principato di Traiano (98-117 d. C.)

§ 1. Il Principato di Nerva. — § 2. I Plutei del Foro Romano (anno 101 d. C.). — § 3. Il Foro di Traiano; scene di battaglia, trasferite sull'Arco di Costantino. Rilievi del Laterano, del Louvre e del Casino Borghese.

§ 1. Il Principato di Nerva. — Il principato di Nerva, breve di sedici mesi appena (96-98 d. C.), non lasciò naturalmente che poche tracce nella storia dell'arte. Già ricordammo che questo Imperatore terminò il *Forum Transitorium*, cominciato da Domiziano. Alcuni dei rovesci delle sue monete sono bellissimi e di notevole interesse[1]: come quell'esemplare che porta la leggenda *Vehiculatione Italiae remissa*, e si riferisce all'abolizione da parte di Nerva dell'oneroso *munus vehicularium*, il quale faceva obbligo di provvedere cavalli, muli e mezzi di trasporto a coloro che viaggiavano per servizio dello Stato. È un quadro delicato: due muli pascolano tranquillamente, sciolti dal giogo, che si disegna sullo sfondo. Benchè il disegno sia nettamente schematizzato, per adattarsi alla forma circolare della moneta, il movimento degli animali è tuttavia studiato con cura, e il giogo, posto quasi per ritto, sviluppa in altezza il centro della composizione[2].

Non è impossibile che alcuni dei monumenti descritti in questo capitolo come appartenenti al primo periodo traianeo, risultino in seguito da assegnarsi piuttosto agli ultimi anni del principato di Domiziano. Ma, anche se dovremo riportarne indietro la data di qualche anno, il nostro giudizio estetico su di essi e sul posto che occupano nella storia dell'arte romana, non verrà ad esserne di fatto mutato. Lo sviluppo artistico è di sua natura lento; ed è probabile che quei mutamenti che segnano il cammino dallo stile prospettico

dei Flavî ai metodi traianei, abbiano avuto inizio già sotto Domiziano. Pel momento, in attesa di ulteriori prove — che peraltro sono in cammino — possiamo attenerci alla vecchia cronologia; sempre tenendo presente, però, che le sculture che ora studieremo, appartengono, in ogni caso, ad un periodo anteriore all'erezione della colonna traiana.

§ 2. Le Balaustrate del Foro. — Sono fra le opere più note dell'arte romana, quelle balaustrate scolpite — gli *anaglypha Traiani* — che stanno nel Foro, nel luogo stesso ove furono rinvenute, a N.E. del Lacus Curtius[3]. V'è qualche difficoltà a stabilirne la data ma, in generale, si propende ad attribuirle ai primi anni del regno di Traiano.

Esamineremo anzitutto i soggetti rappresentati. Le balaustrate sono scolpite da ambedue i lati. Su quelli che sono ora i lati interni, ma che originariamente guardavano verso l'esterno, troviamo ripetuto, sempre sulla stessa grande scala, il solito gruppo degli animali del sacrificio delle *suovetaurilia*, e cioè il toro, l'ariete e il porco (tav. 31).

Sulla balaustrata che guarda ora i *Rostra*, un'unica composizione riunisce, per mezzo di un fondo continuo, due gruppi (fig. 86 a). A sinistra, vediamo in piedi sui *Rostra* (indicati da tre rostri di navi) l'Imperatore, avviluppato nelle ricche pieghe della toga, col seguito e i littori: il rotolo, ch'egli tiene nella mano sinistra, lascia comprendere ch'egli ha finito allora di emanare un proclama, accolto con applausi dai cittadini che, a gruppi, stanno giù nel Foro. Due uomini, che sono avanti a tutti, alzano le mani in segno di approvazione; e un terzo si dà un gran daffare per comunicare a destra e a sinistra, a quelli che gli si affollan d'attorno, ciò che ha potuto apprendere. Una nota di semplicità e di naturalezza si ha in un gruppo di due uomini, più indietro, l'uno dei quali appoggia familiarmente la mano sulla spalla del compagno.

L'altra metà della composizione spiega la natura del proclama. Si tratta di un beneficio che l'Imperatore ha elargito e che è riassunto in un gruppo statuario, sopra un plinto[4]: ivi stanno l'Imperatore, sulla *sella curulis*, e, davanti a lui, una donna con un bambino in braccio. Si ritiene generalmente che questo gruppo rappresenti Traiano con *Italia* che gli rende grazie per le magnifiche disposizioni emanate nel 101 d. C., pel sostentamento dei fanciulli poveri. «Questo beneficio — osserva il Dill[5] — fu un ardito e sagace tentativo di incoraggiare l'agricoltura in Italia, e cercare così di scongiurare il fatale spopolamento della penisola e di rispondere al grido dei poveri». Attuato in proporzioni grandiose[6], esso colpì l'immaginazione del popolo; sì che

non faccia meraviglia di trovarlo, soltanto nel Foro, celebrato per ben due volte da un'opera d'arte: nel rilievo della balaustrata e nel gruppo statuario che sta sopra di essa. Questo gruppo originale, o qualche altro che gli rassomigliava, potè forse dar origine alla leggenda medioevale di Traiano e della vedovella, che Dante racconta con tratti patetici nel suo Purgatorio (X, 75-76).

a)

b)

Fig. 86 — Rilievi delle Balaustrate (Foro Romano).

Dallo stesso ordine di fatti è tratto il soggetto del rilievo che guarda ora il Colosseo: sono mutate però le persone che attorniano l'Imperatore (fig. 86-B). L'abbiamo veduto or ora tra i pacifici agricoltori d'Italia, vestiti dell'umile *paenula* degli operai; ed ora lo ritroviamo di nuovo sui *Rostra* (sono visibili i rostri delle navi, mentre i Rostra e la figura dell'Imperatore sono quasi del tutto perduti), ma questa volta sta parlando ad un alto ufficiale togato, che si vede in piedi giù, davanti ai Rostra, mentre parecchi militari in tenuta di fatica (la corta tunica, rialzata e stretta alla vita dal cinturino della daga)[7],

trasportano dei documenti e li ammucchiano gli uni sugli altri. Si è riconosciuto nell'avvenimento qui rappresentato l'abbuono fatto ai provinciali degli arretrati delle tasse. Così i due rilievi si corrispondono perfettamente; e come il primo ci rappresenta un atto benefico rivolto a soccorrere le miserie delle popolazioni italiane, così nel secondo è serbata memoria di un provvedimento destinato a sollevare dalle angustie i provinciali. Per quanto ci è dato di ricordare, abbiamo qui una nuova nota artistica. Abbiamo trovato da prima l'Imperatore come protagonista in scene di alto significato religioso o politico ed abbiamo assistito alla sua apoteosi; ora lo troviamo di nuovo fra il suo popolo e i suoi soldati, loro capo benefico; ma la sua personalità s'impone maggiormente; egli non è soltanto lo Stato personificato, ma il benefattore e il protettore dello Stato; egli sta dappresso al suo popolo ma la sua presenza riempie e domina tutta la scena.

In ambedue i fregi, la scena finisce con una statua di Marsia sotto un albero di fico. Tanto questa figura quanto il gruppo del primo rilievo ci offrono un esempio di più della predilezione dei Romani di introdurre nel rilievo la statua di tutto tondo. Il Marsia ci è familiare per un'allusione di Orazio (*Sat.* I, 6, 120): era stato portato dalla Grecia, probabilmente da qualche trionfatore, e collocato presso il *Lacus Curtius*. Nell'arte più antica sarebbe bastata questa figura per indicare la località; ma ora si nota una crescente tendenza, manifesta già in rilievi precedenti (figg. 44, 45), a rappresentare le azioni dinanzi ad uno sfondo continuo di edifici, posti là, non in rapporto di spazio con le figure che stanno loro di fronte, ma in modo da formare come una pittoresca parete di arazzi, sulla quale risaltano gradevolmente i diversi episodi. Questi sfondi non hanno affatto un vero carattere pittorico; giacchè, invece di sviluppare la terza dimensione o di aiutarne almeno la percezione nell'osservatore, rivelano in sommo grado l'impotenza dell'artista ad esprimerla.

Cominciando dall'estremità destra, spezzata, del secondo rilievo, gli edifici rappresentati sono: il Tempio di Vespasiano e Tito, con le sei colonne corinzie; a sinistra di questo un arco, che si è supposto essere il *Tabularium*, e poi, ancora a sinistra, le sei colonne ioniche del Tempio di Saturno e, di seguito ad esse, le sei arcate laterali della Basilica Julia: il rilievo termina con la statua di Marsia. Sul corrispondente rilievo dei « benefici elargiti ai bambini poveri », lo sfondo scenico è ripreso con una replica del Marsia; ciò che indica chiaramente che la località è la stessa di quella dell'altro rilievo. Infatti la serie degli edifici si apre con le rimanenti arcate del fianco orientale della Basilica Julia, alle quali tien dietro uno spazio vuoto,

ad indicare il Vicus Tuscus, e, immediatamente a sinistra di questo, il Tempio di Castore e l'Arco di Augusto. I Rostra, in questo primo rilievo, sono evidentemente quelli che stavano di fronte al Tempio di Cesare, dirimpetto ai grandi Rostra, che compariscono invece nell'altro rilievo [8].

Quantunque non manchino argomenti per datare questi rilievi al primo periodo traianeo, si deve tuttavia riconoscere che, nell'uno e nell'altro, il volto dell'Imperatore è in tal modo mutilato da riuscirne impossibile l'identificazione, mentre non v'è dubbio che i soggetti rappresentati ammettono interpretazioni diverse da quelle ora proposte. Un'ipotesi seducente è, per esempio, quella di coloro i quali ritengono che i rilievi abbiano ad attribuirsi all'epoca dei Flavî e che il primo illustri i saggi editti di Domiziano contro la « mutilazione orientale » [9] — una misura di umanità giustamente lodata dagli scrittori contemporanei (Marziale, IX 8, 6; Stazio, *Silvae*, III 4, 14; Svetonio, *Fl. Domitianus*, 7) — e il secondo commemori l'altro editto dello stesso Imperatore contro gli *scripta famosa*, vale a dire contro i libelli diffamatori, ch'egli ordinò fossero bruciati pubblicamente (Svetonio, *Domitianus*, 8). Benchè queste due interpretazioni siano ora generalmente respinte, non si può negare tuttavia che col gruppo statuario concordi perfettamente quell'allusione all'infanzia beneficata, contenuta in due versi di Marziale:

> « *Tibi, summe Rheni domitor, et parens orbis,*
> *Pudice princeps, gratias agunt urbes* » ([10]).

L'argomento più forte contro questo modo di vedere, è la totale distruzione dei monumenti di Domiziano, ordinata subito dopo la sua morte. Abbiamo visto, è vero, che, come sempre avviene in simili casi, codesta distruzione non fu dovunque così radicale come i racconti retorici degli storiografi ce l'hanno rappresentata; e se la rabbia degli iconoclasti non risparmiò probabilmente le grandi statue ufficiali, quali per esempio, l'*equus Domitiani*, non è probabile che, nella scultura decorativa dei rilievi, sia andata al di là della semplice rottura delle teste dell'Imperatore. Ma d'altra parte non è facilmente credibile che dei rilievi, i quali rappresentavano Domiziano come uno straordinario e generoso benefattore dell'umanità, come un severo censore della morale, siano stati lasciati proprio nel Foro, nel massimo centro della vita politica di Roma, in un tempo in cui, per il voltafaccia avvenuto, Domiziano, già « padre d'Italia », era considerato come la più mostruosa personificazione del vizio e del dispotismo.

Codesti rilievi, che già si ritennero come appartenenti ai *rostra* — teoria

però insostenibile — adornavano probabilmente la balaustrata di qualche recinto; e, se fossero flavî, si potrebbe pensare al recinto che era intorno all'*equus Domitiani*.

§ 3. Rilievi già appartenenti al muro di cinta del foro traiano. — Il gran Foro di Traiano, che superava in splendore qualunque altro insieme di edifici in Roma e rivaleggiava in importanza con lo stesso Foro Romano, fu costruito, secondo l'opinione comune, fra il 111 e il 114 d. C., sui piani di Apollodoro, il celebre architetto di Damasco[11]; un centro, questo, della scultura greco-siriaca, dove l'impulso dato dalle imprese romane dovè rapidamente penetrare. Ancora possiamo leggere in numerosi scrittori antichi e medioevali la descrizione delle magnificenze di questo Foro[12]. Non del suo grandioso disegno dobbiamo però occuparci, bensì dei frammenti di alcuni fregi scultorî, che generalmente si ritiene ne decorassero le pareti[13]. Primeggiano per importanza fra questi frammenti le quattro lastre rappresentanti, come almeno si crede, le imprese di Traiano; esse furono rimosse di là e murate dentro il passaggio centrale e sull'attico dei lati corti dell'Arco di Costantino[14]. Benchè terribilmente guaste, esse formano un tutto continuo e meritano di essere studiate attentamente, non solo sull'originale ma anche sulla Tavola del Rossini, dove sono riprodotte l'una di seguito all'altra[15].

I rilievi sono molto danneggiati e, se si osservano da vicino, l'arditezza dell'esecuzione, fatta per produrre effetto a distanza, dà piuttosto un'impressione di grossolanità. Ma non tanto richiamano l'attenzione le singole parti, che pure abbondano di motivi di singolare bellezza, quanto la foga e il turbinìo dell'insieme, che quasi ci opprime con la sua tumultuosa veemenza, pur conservando nel raggruppamento delle figure un senso di ordine. Abbiamo insomma un severo disegno combinato con un'animazione fino allora ignota all'arte. La caccia al leone nel Sarcofago di Alessandro è divisa in gruppi accavallantisi l'uno su l'altro, tra i quali intercede un legame puramente materiale; il famoso mosaico di Alessandro e Dario, a Napoli, non offre che uno dei molti episodi della battaglia, sia pure quello culminante e il più splendido; ma i rilievi traianei presentano una serie di gruppi e di episodi legati in indivisibile unità artistica. L'occhio corre da un'estremità all'altra, e sosta via via per contemplare i punti più belli, senza però esservi mai costretto da un'interruzione nello svolgimento del soggetto. L'uniformità del fondo aperto, al di sopra delle teste delle figure, è spezzata da una moltitudine di linee formate dagli alberi, dalle aste dei soldati, dalle insegne sormontate da aquile, dalle tende coniche, dalle curve vigorose dei corni dei *cornicines*.

Dall'estremità destra un gruppo di cavalleria romana avanza alla carica, galoppando sui corpi dei nemici caduti (fig. 88). Una sapiente distribuzione di linee prepara il passaggio al susseguente gruppo di soldati e prigionieri a piedi; non v'è pausa o interruzione, come nell'arte più antica, ma non v'è neppure confusione, e il gruppo di figure ferme evita quel senso di monotonia che sarebbe generato da una serie ininterrotta di combattimenti. Alla loro volta queste figure, guardando verso sinistra, preparano l'occhio, che ha

Fig. 87 — Lastra traianea sull'Arco di Costantino. (*Stampa di Marc'Antonio*).

scorso finora da destra a sinistra, all'avanzarsi di altri gruppi in direzione opposta. Ed ecco il tumulto della battaglia salire al più alto grado: l'Imperatore stesso, in splendida armatura, col mantello svolazzante e il capo scoperto, avanza a galoppo sui corpi dei caduti, mentre i barbari gli si fanno incontro domandando grazia; lo seguono i suoi vessilliferi, gruppi di cavalieri e trombettieri (fig. 89). Tosto, proprio dinanzi ai trombettieri, con una nuova manipolazione di linee, il movimento si rovescia di nuovo e il cambiamento di direzione resta abilmente coperto dallo scudo di un cavaliere (fig. 90). La composizione diviene via via meno tumultuosa e, quasi senza che ce ne accorgiamo, ci ritroviamo all'estremità sinistra, in mezzo a un pacifico gruppo di figure in piedi; e riconosciamo subito un soggetto che ci è familiare (figg. 91-

87). Dopo aver seguìto l'Imperatore guerreggiante nella remota Dacia, lo ritroviamo ora a Roma, in mezzo a' suoi littori; egli è lì, di faccia a noi, tra la Vittoria che lo incorona, e Roma, personificata, che lo introduce nell'Urbe.

Fig. 88 — Attico occidentale. (Arco di Costantino).

Fig. 89 — Passaggio interno. (Arco di Costantino).

Il Wickhoff, a cui questo stile deve la felice denominazione di « continuo », così analizza questi rilievi:

« Un' *estrema naturalezza di movimento* è combinata qui con una *trattazione ideale del tempo*. Ciò ha reso possibile comprendere nello stesso angusto spazio l'agglomeramento della vittoria e della battaglia. Nel folto della mischia, che sposta il suo impeto verso una

FREGIO CON AMORINI

Roma - Museo del Laterano.

estremità del disegno, l' Imperatore è colto nell' atto di saettare contro il nemico, mentre l' altra estremità è occupata da una pacifica scena in cui *Roma* accoglie l' eroe e *Vittoria* lo incorona. Chi abbia potuto capire e assimilare codesto lavoro, sa che ormai un nuovo

Fig. 90 — Attico orientale. (Arco di Costantino)

Fig. 91 — Passaggio interno (Arco di Costantino).

campo è aperto all' arte, e non si sorprenderà perciò se uno stile narrativo in grado di produrre capolavori come questo, tenne il suo posto per quindici secoli, sopravvisse al declinare della potenza dell' arte e ne accompagnò la rinascita fra genti forestiere; poichè nessun' altra specie di narrazione poteva reggere il confronto con esso in forza e vitalità ». (*Röm. Kunst*, p. 126).

È questo un brano di storia romana, un' « epopea nella pietra », come fu chiamato; ed è al tempo stesso altamente drammatico. E, poichè con tanta facilità si giudica « realistica » l'arte romana, vale la pena di riflettere sulle osservazioni del Wickhoff riguardo alla trattazione ideale del tempo;

Fig. 92 — Soldato romano e Dacio: *frammento di rilievo.* (Parigi - Museo del Louvre).

giacchè esse valgono per la trattazione dello spazio. La festa panatenaica che si svolge magnifica lungo il fregio del Partenone, è trasportata in una sfera rigorosamente ideale altrettanto quanto questa gesta guerresca di Traiano, dove le remote conquiste e il trionfo romano che ne fu la conseguenza, sono rappresentate nella loro unità spirituale, indipendentemente dalle condizioni reali di tempo e di spazio. E la concezione romana è, in un certo senso, anche più alta; poichè sul monumento ateniese abbiamo lo svolgimento combinato di un' unica scena, contenuta in un'area assolutamente continua e perciò relativamente facile a trasportarsi in una regione irreale o ideale; laddove, nel

fregio traianeo, sono indissolubilmente riuniti dentro una stessa composizione due episodi così distanti tra loro quanto lo è la Dacia da Roma.

Questo fregio e i rilievi della colonna traiana sono i due esemplari più perfetti, arrivati fino a noi, del metodo continuo.

Si è più volte affermato che questo metodo consiste nel dare uno sfondo continuativo a scene successive ma slegate. È una definizione fino ad un certo punto giusta per alcune parti della colonna traiana; ma, nel gran fregio, lo stile continuo è sviluppato al di là del semplice, forzato raggruppamento delle singole scene del soggetto principale, ed il resultato di quell'abile sovrapposizione di linee, da noi già osservata, è che sarebbe in realtà impossibile separare i diversi gruppi senza scompaginare l'insieme. È questa in verità l'espressione più grandiosa cui sia arrivato il sistema romano di accumulare le masse per ottenere un effetto di affollamento e di tumulto. Il segreto della chiarezza di una composizione siffatta sta nell'impiego di poche figure (vedi sopra pag. 68); e grandi artisti, come per esempio il Mantegna nel suo «Trionfo di Giulio Cesare», adoperarono un numero relativamente piccolo di figure nelle loro panoramiche, fastose rappresentazioni.

Fig. 93 — Dacio che attraversa il Danubio.
(Roma - Villa Medici).

Il metodo di composizione spaziale è ormai messo in disparte, ma la sostituzione è avvenuta in modo del tutto logico e regolare. Data la mancanza di determinate leggi di prospettiva che salvaguardassero i progressi segnati in questa direzione, incalzando il succedersi delle conquiste e dei trionfi imperiali che bisognava rappresentare, era fatale che gli artisti lasciassero di occuparsi della conquista dello spazio per comprimere le figure l'una contro l'altra e disporle in file sovrapposte. Se ci premesse esaminare fino a che punto la perizia e la capacità tecnica siano riuscite a superare gli ostacoli che, via via, si presentavano, dovremmo considerare l'introduzione dello stile continuo come un indizio di insufficienza ed anche di decadenza; ma d'altra parte non v'è dubbio che ad esso dobbiamo le grandi scuole decorative europee,

Fig. 94 — Soldati romani: *rilievo*. (Roma - Casino Borghese).

quelle di Bisanzio cioè e del medioevo italiano, le splendide e severe arti medievali inglese, francese e fiamminga. Già osservammo che, fino ad un certo segno, lo sviluppo della pittura e della scultura è identico; la differenza comincia, o dovrebbe cominciare, allorquando ambedue hanno affrontato il problema dello spazio. La scultura non deve insistere con argomenti estetici sulla dimensione di cui materialmente dispone [16]; ed anche in un genio come quello del Bernini, a cui non faceva difetto alcuna risorsa della prospettiva spaziale e lineare, ch'egli sapeva liberamente e facilmente applicare alla scultura, come se maneggiasse colore e pennello, dobbiamo riconoscere le limitazioni impostegli dalla materia. È interessante osservare come i più grandi scultori moderni — Augusto Rodin, per esempio — abbiano cercato di combinare la esperienza di secoli con quella che, in mancanza di un vocabolo più adatto, si potrebbe chiamare la « dottrina pre-spaziale », ed abbiano accettato le restrizioni imposte anche al rilievo dalle condizioni materiali. Torna insomma a farsi strada l'idea, già presente alla mente di Miche

Fig. 95 — Testa di littore. (Roma - Museo Laterano).

langelo, che il gruppo e la figura debbono in certo modo rendere la forma del blocco originale.

Oltre alle lastre scolpite dell'arco di Costantino, vi sono altri frammenti di questo fregio traianeo[17]. Uno ci conserva il bellissimo gruppo di due teste, di un soldato romano e di un barbaro, con rami di quercia e una capanna dacica di canne, sul fondo, (fig. 92); l'altro, murato nella facciata sul giardino, a Villa Medici, rappresenta un Dacio che attraversa a nuoto un fiume, che il famoso ponte di Traiano, nel fondo, lascia presumere sia il Danubio (fig. 93).

Fig. 96 — Testa di littore.
(Roma - Museo Laterano).

Si può attribuire con sufficiente sicurezza alla stessa serie di sculture un grandioso rilievo rinvenuto nell'emiciclo orientale del Foro Traiano e conservato ora nel Louvre (tav. 32). Abbiamo qui rappresentati, nel vero stile continuo, due momenti successivi di un'imponente cerimonia religiosa, legati unicamente dal riapparire delle figure: a destra si vede il pronunciamento dei voti (*nuncupatio votorum*), di fronte al Tempio di Giove Capitolino, chiaramente indicato dalle tre porte, dove comparisce l'Imperatore circondato dagli ufficiali del seguito; a sinistra, assistiamo invece all'*extispicium*, cioè all'esame, per parte dell'*haruspex*, delle viscere del toro sacrificato, che giace lì supino. Lo Wace, al quale dobbiamo una dettagliata e accurata descrizione del rilievo[18], suppone che si tratti di una cerimonia per l'apertura di una delle campagne daciche di Traiano; ma io non sono del tutto convinta che l'Imperatore qui rappresentato sia Traiano. Si è fatta l'ipotesi che questo rilievo — della cui estremità superiore, ancora esistente nei secoli del Rinascimento, non rimangono oggi che disegni — insieme con le quattro lastre dell'Arco di Costantino, col « Ro-

mano e il Barbaro» del Louvre e col «Dacio che traversa a nuoto il Danubio», adornasse la parete orientale del vasto portico a colonne che correva attorno al Foro Traiano. Là il popolo, passeggiando, poteva cominciare ad ammirare cerimonie religiose ed episodi militari delle campagne immortalate più oltre, sulla colonna che si ergeva davanti al Tempio di Traiano.

Due altri ben noti rilievi con soldati romani (attualmente all'ingresso del Casino Borghese)[19], già attribuiti per le circostanze della loro scoperta, per lo stile e per la tecnica, ad un Arco di Claudio, appartengono invece o allo stesso grande fregio da cui proviene il rilievo della battaglia dell'Arco di Costantino, o, in ogni modo, ad una decorazione simile del Foro Traiano. Le file dei soldati sono serrate e strettamente accostate l'una dietro l'altra, come negli altri rilievi traianei. È inoltre da notare, qui come anche nelle figure del fregio e della colonna, come l'occhio, che pure è visto di profilo, è invece disegnato di prospetto, anzichè di lato (fig. 94).

Ricordiamo anche le belle lastre decorative, ritenute pur esse provenienti dal Foro Traiano, che si trovano oggi nel Museo del Laterano[20]. Il grandioso disegno è formato da Amorini, le cui estremità inferiori terminano in una grande pianta di acanto, a fogliame e a rosami; gli Amorini porgono da bere ad un grifo. Fra due degli Amorini è posta poi una grande anfora, decorata con figure bacchiche (tav. 33); notevole è il modo in cui le figure posano sopra una sporgenza rocciosa.

Termineremo con quattro frammenti (teste e tracce di *fasces*), riguardati da alcuni come flavî[21], da altri come adrianei[22], che si vedono al Museo Laterano (Sala I) ricomposti a guisa di fregio: molto importante è la testa qui illustrata (fig. 95), col lungo viso, la barbetta fine, il naso fortemente aquilino, l'espressione melanconica. I frammenti appartenevano senza dubbio ad un monumento imperiale, di cui è difficile precisare la data: sembra ch'essi rivelino uno stile di transizione che, mentre ricorda l'arte flavia, è forse però già traianeo. E lo stesso direi dei due altri frammenti di figure drappeggiate, ora posti a riscontro l'uno dell'altro nella sala quinta dello stesso Museo[23].

Note al Capitolo VII.

[1]) Alfred Merlin, *Les Revers monétaires de l'Empereur Nerva*, 1906.

[2]) Cohen, II, p. 13, n. 143; Merlin, op. cit., p. 75 e tav. 11.

[3]) Hülsen, *Foro Rom.*, p. 60; De Ruggiero, *Foro Rom.*, p. 366 sgg.

[4]) Questa è l'interpretazione corrente. Il Boni opina invece che siano quelli personaggi *viventi* e che il basso podio rappresenti il *Tribunal*. (Cfr. « Class. Rev. » 1905, p. 132).

[5]) *Roman Society from Nero to M. Aurelius*, p. 192.

[6]) Per una prima simile istituzione attribuita a Nerva (Aur. Victor, 12), vedi Merlin, in « Revue Numismatique » X (1906), pag. 298-301. Adriano (Spart., 7), Antonino Pio (Capitol., 8) e Marco Aurelio (Capitol., 11.20) seguirono le orme di Traiano; e fu specialmente celebre, come si vedrà in seguito, la fondazione delle *puellae Faustinianae*.

[7]) Vedi anche il rilievo adrianeo di Chatsworth (Cap. XI).

[8]) All'interpretazione che diede l'Hülsen, di questi edifici, preferisco quella che già ne dettero il Visconti ed altri eruditi italiani, e che fu rimessa in luce da J. B. Carter, in « Am. Journal of arch. ».

[9]) Cass. Dio, LXVII 2, 3 (ed. Boissevain, vol. III, pag. 165).

[10]) A te, sommo conquistatore del Reno e padre del mondo,
a te, o casto Principe, rendono grazie le città.

[11]) Le ricerche del Boni hanno dimostrato che la vera storia del Foro Traiano differisce notevolmente da quella generalmente accolta fino a poco fa (vedi l'art. *Leggende* in « Nuova Antologia », Nov. 1906, pag. 19).

[12]) Vedi Huelsen-Kiepert, *Formae Urbis Romae Antiquae*, s.v.

[13]) Si noti però che parecchi autori riconoscono che qualche difficoltà sussiste ad ammettere la provenienza di queste lastre scolpite dal Foro Traiano, poichè ci resulta che il Foro era intatto al tempo della famosa visita di Costanzo, nel 356 d. C., e quasi due secoli più tardi, durante il regno di Teodorico.

[14]) Le due lastre del passaggio sono riprodotte nei *Denkmäler* di Arndt-Bruckmann, Tav. 580.

[15]) *Gli Archi Trionfali*, Tav. 73. Per le due fotografie delle lastre dell'attico, debbo ringraziare il Dott. Ashby. La bellissima lastra del passaggio (n. 4) è anche riprodotta qui dalla stampa di Marcantonio.

[16]) Vedi il mio art., *L'Hermes de Praxitèle*, in « Gazette des Beaux Arts » 1897, pag. 119-139.

[17]) Già attribuiti all'epoca traianea dal Petersen (*Trajans Dakische Kriege*, II 68, 1). Il frammento Medici è disegnato in Pierre Jacques, *Album*, 56 (Petersen, in « Neue *Jahrbücher* » 1906, p. 522). Secondo il Petersen, nè questi frammenti nè le grandi lastre rappresenterebbero la guerra dacica di Traiano, già sufficientemente eternata nella Colonna; ed io comincio a credere che questi rilievi possano rappresentare le campagne daciche di Domiziano. In questo caso, noi avremmo qui un esemplare prezioso della vera e propria arte flavio-traianea.

[18]) *Studies in Roman Historical Reliefs*, in « P. B. S. R. » IV, p. 229-258, tav. XX-XXII. Vedi anche Michon, *Bas-reliefs historiques*, p. 216 sg.

[19]) Helbig-Amelung, II, n. 1529.

[20]) Helbig-Amelung, II, n. 1148, 1149.

[21]) Wace in « P. B. S. R. » III, p. 285, fig. 2 e tav. XXX, 2. 4. 5.

[22]) Helbig-Amelung, II, n. 1146.

[23]) Wace in « P. B. S. R. » III, p. 285, tav. XXX, 1.3. Le fotografie riprodotte qui, furono fatte quando i pezzi giacevano ancora a terra.

GETTY CENTER LIBRARY